منذ بدايتها الأولى وهى تحمل على عاتقها هموم الثقافة العربية؛ لذا حازت ثقة جموع المثقفين والأدباء والمفكرين فى ربوع الوطن العربى.

إنها واحدة من أهم وأكثر المجلات العربية تأثيرا فى النخبة الثقافية لما تحويه من موضوعات تخوض فى قضايا الإبداع النقدى وقضايا الأدب وتجيب على أسئلة الثقافة الراهنة فى كافة دوائر المعرفة والعلوم مركزة على أهمية الترجمة وهل هى حقًا جسر بين الشعوب والثقافات؟

وتطرح مفاهيم العولمة للمناقشة كما تشكلت فى الكتابات العربية. أيضا تحاول القيام بدور رائد فى عملية التغيير والتركيز على إنتاج المعرفة والإعلاء من دور العقل الناقد بدلاً من لغة الخطابة والصوت المرتفع.

فموضوعاتها من نوع خاص تسعى لإقامة جسر يربط ما بين الموروث الثقافى والاجتماعى وما بين المعرفة الحديثة.

إنها مجلة فصول تتألق فى عددها الجديد بأسلوب رصين بفضل القائمين عليها وعلى رأسهم د. هدى وصفى رئيس التحرير.

فمجلة فصول تمثل إضافة دائمة ونهرا متدفقا لا يسقى النخبة الثقافية فقط بل يجرى ليروى العامة ومحبى الأدب والإبداع

ناصر الأنصارى

الحداثة والتواصل، هل استطاعا أن يلتقيا؟ أم إن التناقض بينهما لم يُحَلّ وربما لن يُحلّ؟ من هذا المدخل طرحنا أسئلة الثقافة الراهنة، ذلك أن التحولات الثقافية والاجتماعية في كل عصر لا بد أن تؤدي إلى تحولات في الأساليب والصيغ في شتى دروب التعبير، لفظاً أو صورة أو صوتاً، وتدفع نحو نمط جديد من التساؤلات في بحث المرء المضطرب إزاء ما استجدَ من تنظيمات السلطة والمجتمع.

وفي تداعيات الثورة التكنولوجية، وجد المثقف نفسه أمام لحظات من التغيير تفرض حضورها على الثقافة الراغبة في إنجاز ما يخصها من إبداع ذاتي في التاريخ وبالتاريخ. هذه اللحظات تجعل الثقافة تنظر إلى أسئلة الراهن من منظور قيم المستقبل الذي تحلم به، لكننا - بالرغم من ذلك - لم نستوعب بَعدُ هذا الراهن - الحداثة الإشكالية - المتمثل في نزعات التجريبية والعقلانية والإيمان الفردي، وكلها أطروحات غربية نحاكيها دون محاولة طرح البدائل أو النقيض إن كان له أن يؤدي الغرض. وهنا لا يسعنا إلا ذكر ما جاء على لسان رولان بارت وترجمة محمد بنيس بعنوان "ما أدين به للخطيبي"؛ حيث يصف بارت أصالة الخطيبي بأنها أصالة ساطعة بدخيلة عرقه، وأن ما يقترحه هو استرجاع الهوية والعرق وما يؤكده هو لغة متعددة المنطق، تقوض الاندماجية (المركزية الأوروبية؟) المتأصلة في الأنا الغربي.

ولذلك فقد كان لمصطلح "حضارة الصورة" الذي أطلقه رولان بارت على حضارة ما بعد الحداثة أثره العميق في مراجعة الكثير من المعطيات المستقرة، وكان لدريدا الذي كرّس جهده لنقض معنى المركز والعلة الأولى والأصل الثابت إسهام لافت في الاتجاه نفسه.

والواقع أن الحداثة لا ترتبط بزمن دون آخر، أو بفترة دون أخرى، وهي ليست مفهوماً تاريخياً؛ فعلى سبيل المثال أدباء مثل: شاتوبريان، وبودلير، وفلوبير، عاشوا في القرن التاسع عشر، يمكن أن نطلق عليهم حداثيين، والأمر نفسه نجده عند الجاحظ، وأبي نواس، وأبي تمام، والمعري، في ثقافتنا العربية القديمة. ذلك أن أهم ما يميز الحداثة أنها حالة "وعي متغيّر" يبدأ بالشك في ما هو قائم ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به.

لكن الأمر المثير للدهشة أنه بالرغم من استيعابنا لهذا الشك، فإن أغلب الأسئلة التي فجرها عصر النهضة في نهاية القرن التاسع عشر لا تزال تُطرح مجدداً؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر قضايا مُثلث القيم: الإنسان والعالم والإله، الموقف من الزمن والوجود، التقليد والتحديث، النقل والعقل، الأنا القومي والآخر الغربي، وقضايا المرأة والحرية إلخ... كلها أسئلة يعاد صياغتها وطرحها مراراً وتكراراً.

ولذا فقد رأينا أن نقدم في هذا العدد الذي يحتوي على ملف أسئلة الثقافة الراهنة مساهمات شتى تحاول استجلاء بعض من هذه الأسئلة دون الادعاء بأننا نقدم حلولاً لأطروحات طالت كل مناحي حياتنا الفكرية في الوقت الحالي، فمازالت المعرفة البَيْنية غير قادرة على خلخلة المركز النقدي ومازالت الترجمة قاصرة عن تجذير مفهوم العواصم المتحاورة والمتفاعلة، ومازال المشهد الثقافي العربي يسعى على المستوى الإقليمي إلى التحول إلى مشهد حواري لا مكان فيه لمركز يعلو على أطرافه ومازالت صيغ الأسئلة الأساسية التي لا بد أن تتصدى لمسلك الترجمة واجترار الأفكار والتلفيق دون معيار أو مقياس - نقول: مازلنا مترددين أمام غيوم الأصولية، والنزعات العرقية شديدة الانغلاق، والتي هي في سبب من أسبابها رد فعل لتصاعد النزعات الكوكبية، باحثين عن كل ما يؤكد استمرار الثورة الدائمة على الأنساق الجامدة.

ولعل المتابع لمجلة فصول في هذا العدد والأعداد السابقة يلاحظ حرص المجلة على أن يكون إسهامها النقدي متعدداً في زوايا الرؤية والتناول، بحيث أصبح التوجُّه الغالب على خطابها النقدي منطلقاً . بشكل عام. من منظور النقد الثقافي الذي هو أوسع وأشمل من النقد الأدبي الخالص. ومازال لدى المجلة الكثير مما تُعدُّه لقرائها في أعدادها القادمة: فملفنا القادم عن "الأدب وكتابة التاريخ"، ونظراً لمرور ٢٥ سنة على صدور العدد الأول (في أكتوبر ١٩٨٠) سيكون العدد بعد القادم عدداً تذكارياً عن مجلتنا "فصول"، والعدد التالي له سيكون عدداً خاصاً عن أديب العربية الكبير نجيب محفوظ.

وفي هذا الإطار، تود المجلة من الباحثين والنقاد على امتداد العالم العربي أن يوافوا المجلة بإسهاماتهم المرتبطة بتلك المحاور، فمنهجنا الأساسي في المجلة قائم على أنها مِلك لكُتّابها، تستمر بهم، وتنمو وتتجدد.

ويصدر هذا العدد وقد بدأت الهيئة المصرية العامة للكتاب تجدد شبابها وتدخل في طور جديد من أطوار عطائها الممتد للثقافة العربية، تحت قيادة الأستاذ الدكتور ناصر الأنصاري، الذي سبق له أن قاد العمل الثقافي في مصر والخارج، في عدد من المواقع الهامة: دار الأوبرا في القاهرة، ومعهد العالم العربي في باريس. وأود أن أختتم هذه الافتتاحية بتوجيه التحية لسيادته على مساندته لمجلة فصول وحرصه على أن تظل في موقع الصدارة بين المجلات الثقافية العربية ومحط أنظار الباحثين والنقاد على اختلاف أجيالهم في شرق العالم العربي وغربه. وهو لم يتوان عن المساهمة في هذا العدد من خلال الكلمة الأولى، وكان نعم المعين على إنجاز هذا العمل الثقافي الذي يحتاج إلى كثير من الجهد والدعم، فله منا كل الشكر والتقدير.

هدى وصفي

من ملفاتنا القادمة

١ـ الأدب وكتابة التاريخ

٢ـ فصول : خمسة وعشرون عاما على الصدور

٣ـ نجيب محفوظ: عدد خاص

٤ـ نقد النقد العربى

الملخصات و التعريفات

التعريفات

إقبال سمير / الزواوى بغورة / بهاء بن نوار / جوناثان كلر / حازم عزمى / حسام نايل / حسين المناصرة / خليل كلفت / شعيب حليفى / عزت جاد / عمرو الشريف / عيد بلبع / فلورانس شانتورى / لطيف زيتونى / محمد الكردى / منى بيكر .

الملخصات

ترجمة السرديات سرديات الترجمة: هل حقاً الترجمة "جسر بين الشعوب والثقافات"؟/التّداوليّة : البُعد الثالث فى سيميوطيقا موريس/ كانط واستقلال الإستطيقا / التفكيك/ فن الرواية عند ميلان كونديرا / بناء المرأةِ المُغْوية في النص السردي العربي / سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة/ رمزية سقوط غرناطة فى ثلاثية رضوى عاشور / وعي الذكورة والمرأة / الأنطولوجية التاريخية والمسألة التأويلية/ المتخيل والمرجع : سيرورة الخطابات / الترجمة وأزمة الانشطار النصي / تفسير الطاعون: كتابة تاريخية تقوم على مُحاكاة الواقع.



• النص الاستهلالي:

ترجمة السرديات/سرديات الترجمة

منى بيكر

ت: حازم عزمي

يهدف البحث إلي مراجعة إحدى أكثر السرديات ذيوعاً داخل خطاباتنا المهنية والتخصصية حول الترجمة: ألا وهي سردية الترجمة من حيث كونها سبيلاً لنشر السلام والتسامح والتفاهم، بفضل ما تقوم به من دور هام في تفعيل التواصل والحوار. ينطلق البحث من استعراض نظري عام لأبعاد مفهوم السردية والسمات المميزة له في إطار تعريف النظرية الاجتماعية، ثم يسوق البحث بعض الأمثلة التي تصبح فيها الترجمة، في لحظة تفعيلها لذلك "التواصل" المرتجى، سبباً أساسيا في إعاقة أية سرديات تحض على السلام والتسامح. ويخلص البحث من ذلك إلى تحذير ممارسي الترجمة وباحثيها من إغراء التعريفات الرومانسية المفرطة لطبيعة دورهم داخل المجتمع، إذ عليهم الإقرار بأنهم جميعاً يسهمون إسهاماً حاسماً وصريحاً في الترويج لسرديات وخطابات من شتى الأنواع والاتجاهات – بعضها يدعو إلى السلام حقاً، والبعض الآخر يُذكي نار الفتن والحروب ويخضع شعوباً بأكملها لسطوة معتد أجنبي، تهيئ له الترجمة من "جسور" اللغة ما يمكنه من العبور إلى غايته في يسر وسلاسة.

بشكل عام فإن ما نسوقه من خطابات بحثية عن الثقافة واللغة والترجمة لا يهدف صراحة أو عن عمد إلي التضليل والمراوغة: ليس هذا بالتأكيد ما يرمي البحث إلى إثباته هنا، إلا أن هذه الخطابات ذاتها تبدو مخيبة للآمال فيما تقدمه من تفسير سطحي ومبتسر لسياسات اللغة والترجمة: فوفقاً لرؤيتها للعالم، يبدو سوء التفاهم بين الثقافات أمراً بريئاً وغير متعمد، بل ويمكن تفاديه كلية إذا ما نحن أصبحنا على وعي بالفروق الثقافية وفور أن يتهيأ لنا فريق من المتخصصين المدربين والقادرين على الوساطة بين الثقافات المختلفة في حياد كامل وشعور طيب بالمسئولية. من هنا، وبشكل أكثر تحديداً، فإن الفرضية الأساسية، هنا هي أن باحثي الترجمة – في سعيهم لتنظير موقع المترجمين داخل سياق الممارسات الاجتماعية – قد دأبوا على التعامل مع دور المترجم في المجتمع تعاملاً تُعوزه الواقعية والنظرة النقدية.

• الدراسات :

التَّـدَاوليَّـة

عيد بلبع

انطلقت التداولية من دراسة الظواهر اللغوية حال استعمالها ، وهي بذلك لا تقف عند حدود مضمون المنطوق في ذاته بل تتجاوزه إلى المقصود من هذا المنطوق ، ولا يتحدد أيضاً المقصود في كونه مقصود المتكلم ولكنه ينفتح إلى الظروف السياقية والملابسات التداولية وما تنطوي عليه هذه وتلك من أعراف ، فالمنطوق اللغوي من وجهة النظر التداولية منطوق داخل مجريات فعلية يرتبط في إنتاجه وفي ظروف تأويله بظروف تتعلق بالمتكلم والمتلقي بوصف الكلام تواصلاً بين شركاء ، وتعد هذه الدراسة تمهيداً عن نشأة التداولية وتطورها في الدراسات اللغوية ، اشتمل على مقدمات

تشعبت بين التتبع التاريخي الموجز عن نشأة التداولية وأهم الأعلام الذين أسهموا في دراساتها ، كما تناول مفاهيمها وتحديد مصطلحاتها ، وعلاقاتها بالنظريات والرؤى الأخرى ، وخصوصاً السيميوطيقا والبنيوية .

كانط واستقلال الإستطيقا

عمرو الشريف

يُعد عمانوئيل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) فيما يرى البحث، فيلسوفاً شكلياً في كل نواحي فكره، وتعد رؤيته للفن أفضل تعبير فلسفي عن استقلال الفن عن الممارسة الحياتية وعن أفرع المعرفة الأخرى. وفلسفة كانط فلسفة تأسيسية Fundationalist، إذ عاش في فترة بدأت الرؤية الثيولوجية التي يطرحها الكتاب المقدس للعالم في الأفول بعد تشكيك العديدين في السلطة الميتافيزيقية لنصوصه. وكما حاول ديكارت إقامة فلسفة عقلانية توفر نقطة بداية يمكن لكل الفكر والعلم التالي لها الارتكاز عليها، فقد حاول كانط كذلك تأسيس فلسفته كلها على المبادئ القبلية للعقل الإنساني. وفي ظل انهيار الرؤية الدينية الكلية للعالم، تحطمت الوحدة التي كانت تجمع العلم والأخلاق والفن في كل واحد.

ويعد استقلال الفن والأدب عن الحياة وعن مجالات المعرفة الأخرى أهم الخصائص التي تميز الفن الحداثي، بل لعله يمثل الجوهر الذي يستمد منه هذا الفن باقي خصائصه. وتشكل ذاتية الفن الحداثي الفرق الرئيسي بين الفن الواقعي أو الطبيعي أو حتى الرومانسي الذي يعتمد على الموضوع وبين الفن الحداثي الذي يعتمد على الذات وعلى عملياتها التحويلية.

• الترجمات:

التفكيك

جوناثان كلر

ت: حسام نايل

يتساءل "كلر" عن ما يمكن أن يفعله نقاد الأدب الذين ينشغلون بمؤديات النظريات الفلسفية - ممارسة التفكيك هاهنا - بنظرية المعنى والإجراءات المعتادة في تفسير النصوص. إنه سؤال إجرائي يطرحه "كلر" بعد أن تحرى الصياغات التي يقدمها دريدا لاستراتيجية التفكيك الشاملة. ويخلص من ذلك إلى تحديد الإجراء الناشط الذي تضطلع به هذه الممارسة، كي يبدأ مناقشة إشكال الكتابة في علاقته بنزعة مركزية الصوت ونزعة مركزية اللوغوس، موضحًا كيف كان منطق الحضور منطقًا سائدًا وحاكمًا، وبمقتضاه حصل التفريق والتمايز بين الكلام والكتابة. ثم يتعرض لمناقشة تفكيك دريدا لنظريات اللغة القائمة على هذا الأساس؛ مرة من خلال سوسير الذي يؤسس نظريته وفق تناقض منطقي راسخ وصميمي، ومرة من خلال روسو الذي يرتبط عنده كل شيء بمنطق قوي هو منطق المكمل.

• النقد التطبيقي:

فن الرواية لكونديرا

محمد الكردي

يقول ميلان كونديرا: حينما هجرت الرؤية الدينية مكانتها التي كانت توجه من خلالها العالم ونظامه القيمي كما كانت تميز بها الخير والشر وتضفي على كل شيء معناه، خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادرًا على التعرف على العالم. ذلك أن هذا الأخير بعد غياب القاضي

الأسمى وجد نفسه فجأة أمام غموض هائل بعد تفتت الحقيقة الإلهية الوحيدة إلى مئات الحقائق النسبية التي يتنازعها البشر. هكذا نشأت الأزمنة الحديثة ومعها الرواية صورة ونموذجًا لها.

على هذا النحو يرى كونديرا نوعًا من التوازى المعبر بين تاريخ الأزمنة الأوروبية الحديثة وبين الرواية. وهو يعنى بذلك الموازاة بين تدهور القيم الأخلاقية والإنسانية التى سوف تصورها الرواية الأوروبية منذ القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، وبين انحدار المجتمعات الأوروبية من حيث حرية الإنسان وحميميته فى ظل تدهور مفاهيم العقلانية والتنوير نفسها وفى ظل سطوة الحتمية التاريخية بعد ذلك على مصير الدول والشعوب وكأنها فقدت كل إرادة لها.

وبمعنى آخر فإن هيمنة النظم الشمولية التى عانى منها الكاتب تنتهى بالقضاء على روح الرواية، ولعل أكبر دليل على ذلك، هو أفول الرواية الروسية فى ظل النظام الشيوعى. بالإضافة إلى ذلك لا يكتفى كونديرا بملاحظة الأسباب الخارجية لانحدار الرواية الأوروبية بعد جفاف الينابيع الشعبية التى أتت ثمارها الأخيرة فى القرن الثامن عشر، إذ إن هناك فى نظره أسبابًا أخرى متصلة ببنية الرواية نفسها ساعدت على هذا التدهور.

بناء المرأة المُغوية في النص السردي العربي
لطيف زيتوني

هل هناك بنية خاصة بالمرأة المغوية ؟ هذا هو السؤال الذي يحاول البحث الإجابة عنه من خلال النظر في تجليات المرأة المغوية في نماذج مختلفة من النتاج السردي العربي القديم والحديث.

يتبع هذا البحث منهجاً تصنيفياً غايته وصف بنية المرأة المغوية — باعتبارها مجموعة من الصور النمطية لا صورة واحدة — وتقديم أداة صالحة لدراستها في الحكايات والقصص والروايات. وقد كشف هذا البحث عن أن صورة المرأة المغوية في السرد — الشفهي والمكتوب- ترتسم من خلال اجتماع ست صفات مختلفة، تنتمي إلى ستة أوضاع : طبيعة الجهة المغوية (امرأة أو بديل رمزي)، والقصدية (لأن الإغواء ليس دائماً فعلاً مقصوداً)، والوسيلة (لأن الإغواء يحصل بالجسد وبغيره)، والغاية (لأن للإغواء المقصود غاية حتماً)، والنتيجة (لأن الغاية قد تتحقق أو لا تتحقق)، والنهاية (لأن المرأة المغوية قد تنتصر في نهاية الرواية أو تتحطم أو تقع في الإغواء المعاكس).

هذه البنية المفتوحة توفر للدارس إطاراً للبحث ينطلق منه إلى كشف البنية الخاصة بكل رواية إغواء، على اعتبار أن هذه البنية تتكون من الصفات الست التي اختارها المؤلف من الأوضاع التي تحدد صورة الإغواء.

• نص وقراءتان:
سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة
عزت جاد

في حضور مهيب لهيبة الضوء في غبش الظلام يشرع اليقين في طرح الأسئلة الظنية عن (ثلاثية غرناطة) لـ رضوى عاشور ؛ على ما هي عليه من إقرار للتاريخية ومراودة للجمالية : هل هي رواية تاريخية حقاً ؟ وتأتي الإجابة غير وافية بحاجة المشوق ، فندرك سياقاً مزدوجاً للتاريخية والروائية ينشد نهجاً سيميوطيقياً يفصل أولاً بين النص والخطاب فصلاً صورياً وفق آلية للتلقي تنتهي إلى الوصل في رحلة بحثها عن الفصل ، ثم ننزلق إلى الإشكالية الأكبر برصد الاختلاف في مفهوم (الدال) عند كل من بيرس وسوسير ، وعندها يتحول الاتجاه إلى مرور انسيابي بين النظامين اللغوي والسيميوطيقي ، فتنجلي لحظة انبثاق الدوال المحملة لينقشع الفراغ قليلا عن

أقانيم الخطاب ، وتأتي الممارسة السيميوطيقية لـ (ثلاثية غرناطة) انطلاقاً من سيميوطيقا العنوان إلى سيميوطيقا المكان والشخوص والحدث وأخيراً سيميوطيقا التشكيل الفني، في محاولة لاستنطاق الخطاب من خلال مقاربة تأويلية تبتغي كنه الجمال في خط مواز لإدراك الواقع وسبر أغواره عبر رؤية جلية للعالم.

رمزية سقوط غرناطة

إقبال سمير

فى عام ١٤٩٢م سقطت غرناطة آخر معاقل المسلمين فى الاندلس. تتخذ ثلاثية رضوى عاشور "غرناطة، مريمة، والرحيل" (١٩٩٤م، ١٩٩٥م) من هذا الحدث إطاراً وموضوعاً . وهذا البحث معنيٌ بإلقاء الضوء على الخطاب الأدبى فى تناوله وفى تفسيره للتاريخ (الحقيقة التاريخية؟) والتأريخ (خطاب المؤرخين). وذلك من خلال دراسة الزمكانية أى التداخل الوثيق بين العلاقات الزمنية والمكانية فى العمل الأدبى، وأيضاً التتابعات السردية وتأثير الأحداث ذات البعد السياسى والاجتماعى عليها وعلى مصائر الشخصيات، وكذلك دلالة المشهد كشكل سردى للقص. بالإضافة إلى ذلك، يقدم هذا البحث دراسة سيميوطيقية للفضاء الواقعى كمكان للفعل السردى وكعامل رئيسى فى دفع الأحداث وتشكيل هوية الشخصيات وصبغهم ببعد إجتماعى وسياسى محدد. كما أنه يحاول استقراء الدلالة الرمزية للصندوق كأحد محاور تفسير النص. إشارات متناثرة فى سياق الملفوظ أو النص تكشف عن السياق اللفظى أو السياق التاريخى للكتابة الروائية ويحيل إلى الصراع العربى الإسرائيلى. غير أن سياق الملفوظ لا يشى فقط بالسياق التاريخى ولكنه يتنبأ بالتاريخ نفسه، تاريخ سقوط بغداد والاحتلال الأمريكى للعراق.

• الملف

وعى الذكورة والمرأة:

حسين المناصرة:

تعالج الدراسة أهم الإشكاليات التى كرست الشخصية النمطية السلبية للمرأة في الثقافات البشرية: الأساطير، والأديان، وطبيعة المرأة الإنتاجية، والشكل الجسدى الذى خلقت عليه، وعلاقاتها باللغة والإبداع. فالمتفحص لبنية الخلفيات التى شكلت المرأة في صورة جنس آخر ضعيف، سلعى، جمالى، شرير، مقدس، هى خلفيات حركية المجتمعات الذكورية نفسها التى تركزت في سياقات متعددة.

ويحاول الباحث اختيار بعض النماذج الدالة، من خلال بعض البؤر المركزية في فضاء خلفيات تشكيل هامشية المرأة في الحياة الذكورية، واستلابها النفسى والجسدى دون الرجل في الحياة الاجتماعية قديما وحديثا من خلال: خلفية الأساطير والخرافات عن المرأة الشر ومنبع الشقاء للرجل، خلفية المسار الدينى وأدبياته عن المرأة القاصر الضعيفة، خلفية الجسد/ السلعة عن المرأة الحب والجمال والجنس، خلفية الإبداع واللغة عن المرأة اللذة والرمز. ويطرح عددا من التساؤلات: كيف وظفت الكتابة النسوية المرأة بوصفها إنسانا يبحث عن حريته وشخصيته المتكاملة في ظل إنتاج عناصر التحرر النسوى؟ وكيف تجلت العلاقة الجديدة في ثنائية المرأة/ الشىء والمرأة/ الإنسان في حركية الثورة النسوية؟ والسؤال المقابل: كيف أنتجت المرأة وعيها الخاص ولغتها الخاصة المختلفة عن الوعى الذكورى ولغته؟

الأنطولوجيا التاريخية والمسألة التأويلية

الزواوي بغورة

هدف هذا البحث مناقشة مفهوم التأويل ومنزلته في فلسفة ميشيل فوكو، وذلك لأسباب عدة أهمها: أولاً: غلبة النظرة الأركيولوجية على الأعمال الأولى للفيلسوف، مما جعل عددا هاما من الباحثين يذهبون إلى نفي إمكانية التأويل عنده، وخاصة بعد أن تم إلحاقه بالمدرسة البنيوية التي تعلي من شأن الشكل و البنية على حساب المعنى و الدلالة. ثانيًا: التحول الذي أدخله الفيلسوف على منهجه في نصه "نظام الخطاب"١٩٧١، حيث دعا إلى ضرورة إدخال البعد الجينيالوجي أو التاريخي في منهجه، مما يعني إضفاء المعنى على التحليلات المختلفة التي كان يقوم بها وخاصة ما تعلق بعلاقات السلطة والذات. ثالثًا: اهتمامه بالتأويل كمنهج وبالفلاسفة الذين اعتنوا بالتأويل وخاصة الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه.

ويرى البحث أن الدافع الأساسي للاهتمام، بهذا الموضوع هو ظهور بعض أعماله المتأخرة، وخاصة كتابيه "يجب الدفاع عن المجتمع"، و"تأويلية الذات".

إن هذه الأسباب و غيرها، هي التي دفعت إلى الاهتمام بالتأويل عند هذا الفيلسوف، ومحاولة استكشاف منزلته وخصائصه، وهذا بالرجوع أساسا إلى أعماله الفلسفية في مجملها، والتركيز بشكل خاص على نصوصه ذات العلاقة المباشرة بالتأويل، وذلك بغرض بلورة نظرة فلسفية لأعمال الفيلسوف المتعددة في الموضوع والمختلفة في المنهج، وهذا في إطار ما سماه بـ"الأنطولوجية التاريخية".

المتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات

شعيب حليفي

تقارب هذه الدراسة قطبين متفاعلين يحركان العملية الإبداعية: المتخيل باعتباره سيرورة حاضرة وديناميية متحولة، وأيضا المرجع الذي تتبدل المنظورات إليه ويرتبط بأنساق متحولة. وقد اهتمت الدراسة في هذه المقاربة، بالنص الروائي باعتباره نصا مركبا من مرجعيات وتيارات.

وتختار الدراسة إحدى علاقات خطاب المتخيل مع خطاب التاريخ أو النص التاريخي، وكيف تشكل التناص انطلاقا من رؤى تمهيدية أولية لمحمد برادة وأحمد اليبوري، قبل الانتقال إلى رسالة مبكرة أنجزها المستشرق الروسي كراتشكوفسكي حول الرواية التاريخية في الأدب العربي.

والملاحظ أن تطور علاقة المتخيل الروائي بالتاريخي كان خاضعا لتطور الوعي النقدي والثقافي عامة، لذلك سعت الدراسة إلى تأطير وفهم كل هذا انطلاقا من ثلاثة مبادئ كبرى متحكمة وهي الاختيار والتحويل ثم مبدأ التأويل، جميعها مبادئ متداخلة يفضي بعضها إلى بعض ومرتبطة ببعد التلقي والنسق والسياق. وقد خلصت الدراسة إلى اختبار هذه المبادئ عبر ثلاث رؤى مهيمنة: رؤية رومانسية، ثم واقعية، وفنية.

الترجمة وأزمة الانشطار النصي

بهاء بن نوار

تتناول هذه الدراسة موضوعة الترجمة الأدبية وعلاقتها بطرفيها الفاعلَيْن: المترجم والنص؛ وهذا ما يمكن تلمسه من ناحيتين أولاهما تختص بالمترجم الذى يقع ضحية مأزق كتابى مشتبك يجد فيه نفسه على محك المواجهة والاختبار يتشظى بين كونه قارئا و متلقيا للنص من جهة وكونه كاتبا ثانيا له من جهة أخرى يضطلع بنقله إلى متلقين آخرين و يقوم بتطويع إشاراته الدلالية وبؤره المعرفية وصبها فى مجالات استقبالية تنسجم مع وعى قرائها الجدد. ولدى اقتحامه

هذا الدور ومحاولته التماهي معه يمكن ملاحظة كثير من العقبات التى تعترض طريقه وتكبل خطاه ولا تزيد على جعله يقوم بدور الوسيط الخامل فى أقل مستويات التوصيل وأدناها. وهذا ما يمكن استجلاؤه من خلال لحظة الاضطراب والضياع مع أنساق الصور والتعابير التى عبثا يسعى المترجم إلى نقلها بالقدر نفسه من التعالى والإشراق الأولين إلى جانب اشتباكه — المترجم – مع أبى النص الأصلى- المؤلف – ومحاولته اليائسة افتكاك فيض أبوته الحميم الذى كثيرا ما ينكره عليه الجمهور ويتنكر له بالجحود والنسيان.

أما النص المترجم فينتحر لحظة انفتاحه على الآخر وتخليه عن ثوبه اللغوى الأصيل المتعالى مرتديا ثوبا آخر صفرى التشكل والتأثير لا يحيل إلى حضوره الأول ولا يرتد إليه بل لا ينى يقيم علاقة تشظ وانفصام تغدو معها حقيقته الفصلية الصميمة ضائعة ومتوارية خلف ما يطرحه اختلاف الألسن والبيئات من شروخ وتصدعات عميقة الأغوار.

تفسير الطاعون: كتابة تاريخية تقوم على محاكاة الواقع

فلورانس شانتوري

ت: خليل كلفت

يدور هذا البحث حول الطاعون أو الموت الأسود الذي اجتاح أوروبا في عام ١٣٤٨، والذي كان موضوعا لديكاميرون بوكاشيو. ومن الجلي أنه لا مفرّ من الانطلاق من هذا النص المعياري المكرس الذي لا يقدم فقط وصفا للطاعون من خلال عناصر وبائية وإكلينيكية وسلوكية بل يقدم أيضا إطارا لهذا الوصف يتمثل في أن هذا الوباء الشرس المرعب كان يُعاش كنوع من القضاء والقدر، كمثل أعلى للعقاب على حياة منحطة ومن هنا التشاؤم والإحساس الديني بالإثم. وتقارن شانتوري بين تناول فرعين معرفيين لتمثيل الطاعون هما تاريخ الفن وتاريخ الطب اللذين يقدمان تصورين متناقضين تماما تجاه أيقونات وصور هذا المرض، ففي حين يرى تاريخ الفن ندرة في أيقونات فترة ما بعد الطاعون يرى تاريخ الطب غزارة في إنتاج الأيقونات في تلك الفترة ويستدعي كل تصور منهما جهازا أيديولوجيا خاصا به في تفسير وتأويل ما يذهب إليه. ويتمثل الانطباع السائد في تحليل شانتوري كما تقول في أن الواقع الفعلي للطاعون إنما هو ظاهرة بشرية وتصوُّر يصنعه المؤرخ. فالطاعون لم يكن يجري تفسيره على أنه تحويل للنظرة إلى العالم (وهذا ما يتضح من ردود أفعال المجتمع إزاء العودة الدورية للطاعون بعد صدمة المفاجأة الأولى به) بل كان يجري تفسيره على أنه التكرار لغضب إلهي يصيب البشرية بصورة منتظمة انطلاقا من تصور للطاعون صنعه لنفسه مجتمع ما قبل عصر النهضة والنص يشترك فى تصويره للطاعون مع طاعون الفضائيات التى تتغذى على جثث الموتى فى حروب الشرق الأوسط.

إقبال محمد سمير (مصرية):
مدرس بقسم اللغة الفرنسية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة. ماجستير ودكتوراه فى الأدب المقارن من كلية الآداب - جامعة القاهرة.

الزواوي بغوره بن السعدي (جزائري):
أستاذ مساعد، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكويت. التخصص الدقيق : تاريخ الفلسفة المعاصرة وفلسفة العلوم. من أعماله المنشورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠. ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، بيروت٢٠٠١. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، الجزائر٢٠٠١. الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، الجزائر٢٠٠٣. خلاصة القرن، تأليف كارل بوبر، ترجمة الزواوي بغوره ولخضر مذبوح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢. يجب الدفاع عن المجتمع، تأليف ميشيل فوكو، ترجمة الزواوي بغوره، بيروت ٢٠٠٣. وله مقالات منشورة في عدد من المجلات بالعربية والفرنسية.

بهاء بن نوار (جزائرية):
باحثة مهتمة بقضايا النقد والترجمة. ليسانس آداب -قسم العربية وآدابها- جامعة باجى مختار- عنابة ٢٠٠٠. تحضّر الماجستير فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية حول موضوع: تجليات الموت فى شعر المتنبى. لها مقالات نشرت فى بعض الصحف والمجلات العراقية.

جوناثان كلر (أمريكي):
أستاذ الأدب المقارن والأدب الإنجليزى فى جامعة كورنيل بأمريكا، حصل على إجازاته العلمية من هارفارد وسنت جان بأكسفورد. من أشهر مؤلفاته: "الشعرية البنيوية"، و"مدخل إلى النظرية الأدبية"، و"فردينان دى سوسير"، وقد تُرجمت جميعها إلى العربية.

حازم عزمي (مصري):
ناقد ومترجم ومدرس جامعي ذو اهتمامات بحثية خاصة بالمسرح والإنسانيات البينية والمقارنة. ماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن رسالة بعنوان "ملاحقة الغياب: الدراماتورجيا ومناطق التماس بين العالم والنص" The Pursuit of Absence: Dramaturgy and the Interface between the World and the Text كتب الملف الخاص بمصر (١٥ مدخلاً) في "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance والتي صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد في فبراير ٢٠٠٣.

حسام نايل (مصري):
حصل على الماجستير فى النقد الأدبى المعاصر من قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب، جامعة القاهرة) وموضوعه: الدرس التفكيكى لثلاثية إدوار الخراط. صدر له فى مجال الترجمة كتاب "صور دريدا".

حسين المناصرة (فلسطيني):
أستاذ بجامعة الملك سعود بالرياض - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.

خليل كلفت (مصري):
كاتب ومترجم. كتب (باسم قلم) العديد من الكتب والمقالات في السياسة والاقتصاد. ومنذ بداية الثمانينيات ركز على الترجمة، وصدر له مؤخرا (من ترجماته): بورخيس: كاتب على الحافة (تأليف: بياتريث سارلو)، وحروب القرن الحادي والعشرين (تأليف: إينياسيو رامونيه).

شعيب حليفي (مغربي):
ناقد وباحث، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب بن امسيك الدار البيضاء، يدرس السرد والأدب المقارن. من مؤلفاته: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الرحلة في الأدب العربي، هوية العلامات. ومن أعماله الإبداعية: مساء الشوق، زمن الشاوية، رائحة الجنة.

عزت محمد جاد (مصري):
شاعر وناقد، مدرس النقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان، صدر له: نظرية المصطلح النقدى، الإيقاعية.. نظرية نقدية عربية، عروس الأرض (شعر)، ألوان من سلالة الريح (شعر)، نشر إنتاجه شعرا ونقدا فى جل الدوريات العربية.

عمرو الشريف (مصري):
مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية اللغات والترجمة بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا. ماجستير فى الأدب الإنجليزى من جامعة القاهرة عن: "الارتقاء نحو العدم، إعادة قراءة صمويل بيكيت ككاتب ما بعد حداثى". نشر في مجلة أوراق فلسفية عن: "إعادة قراءة لمفهومى الجميل والجليل من منظور ما بعد حداثى"، و"نقد نيتشة لكانط وتأثيره على ما بعد الحداثى".

عيد بليع (مصري):
أستاذ النقد والبلاغة ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة المنوفية. من مؤلفاته: قضية الطبع والتكلف فى التراث النقدى والبلاغى، قراءة جديدة ١٩٩٥م. ثلاث قضايا فى الشعر العباسى١٩٩٧م. استنطاق النص ـ تجليات الانهيار فى شعر المتنبى١٩٩٧م. أسلوبية السؤال، رؤية فى التنظير البلاغى١٩٩٩م. خداع المرايا، رؤية فى بنية العقل العربى ٢٠٠٢م. السياق وتوجيه دلالة النص ٢٠٠٣م.

فلورانس شانتوري (فرنسية):
من معهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية ـ باريس (EHESS, Paris). متخصصة في تاريخ الفن وتركز على الفن الإيطالي في عصر النهضة. شاركت في مؤتمرات دولية منها مؤتمر كتابة

التاريخ بين التاريخ والأدب الذي نظمته كلية الآداب بجامعة القاهرة والمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، حيث ألقت هذا البحث الذى ننشر ترجمته فى هذا العدد بالتعاون مع المركز الثقافى الفرنسى.

لطيف زيتوني (لبناني):

دكتوراه الدولة الفرنسية في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة إكس Aix -en - Provence بفرنسا، اختصاص في السيمياء، ودكتوراه من جامعة القديس يوسف في بيروت، اختصاص في اللسانية، وماجستير في الأدب العربي من الجامعة اللبنانية، اختصاص في الأدب الحديث. يعمل حالياً أستاذاً في قسم الانسانيات في الجامعة اللبنانية الأميركية في بيروت. من مؤلفاته: المسائل النظرية في الترجمة ١٩٩٢. حركة الترجمة في عصر النهضة ١٩٩٤. «Sémiologie du récit de voyage» (سيمياء الرحلة) ١٩٩٧. معجم مصطلحات نقد الرواية ٢٠٠٢. قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤.

محمد الكردى (مصرى):

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، من أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

منى بيكر (مصرية - بريطانية):

باحثة مصرية الأصل مقيمة في المملكة المتحدة، تشغل حالياً منصب أستاذ ومدير مركز دراسات الترجمة والتثاقف بجامعة مانشيستر، بالإضافة إلي كونها المدير التحريرى لدار نشر سانت جيروم St. Jerome (المعنية بنشر الكتب المتخصصة في الترجمة)، والمحرر المؤسس لدورية "ذا ترانسليتور: دراسات في التواصل التثاقفي" The Translator، ونائب رئيس الرابطة العالمية لدراسات الترجمة والتثاقف، لها العديد من المؤلفات ذات الطابع التأسيسي مثل كتابها التعليمي الشهير "بعبارة أخرى" In Other Words (الصادر عن دار نشر روتليدج في عام ١٩٩٢ والذي أعيد طبعه عشر مرات حتى الآن) كما قامت بتحرير موسوعة روتليدج لدراسات الترجمة (١٩٩٨ و٢٠٠١) وتعكف حالياً على تحرير كتاب بعنوان "مفاهيم نقدية: دراسات الترجمة".

النص الاستهلالي

ترجمة السرديات/سرديات الترجمة،

هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟

منى بيكر

ت: حازم عزمي

في ترجمة السرديات/سرديات الترجمة: هل حقاً الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟

منى بيكر / ت: حازم عزمي

مفهوم السردية:

قبل أن أشرع في مراجعة إحدى أكثر السرديات ذيوعاً داخل الخطاب السائد حول الترجمة، أجدني أولاً في حاجة لأن أقدم تعريفاً مبدئياً لمفهوم السردية Narrative، وفقاً لفهمي له، وأن أدعم ذلك التعريف بأمثلة مستمدة من أجندات الواقع اليومي التي نحن جميعاً – ودون استثناء – منغمسون فيها بعمقfirmly embedded.

حظي مفهوم السردية باهتمام بالغ داخل العديد من أفرع المعرفة، ومن ثم تعددت تعريفاته وتنوعت: ففي التداوليات الاجتماعية socio-pragmatics ومجال دراسة الأدب، على سبيل المثال لا الحصر، ينظر إلى السردية بوصفها إحدى الصيغ المتاحة للتواصل optional mode of communication– أي أنها صيغة رئيسة وبالغة الأهمية عند دراسة الطريقة التي ننظم بها حياتنا ولكنها، في النهاية، تظل محض صيغة واحدة من صيغ متعددة "نختار" من بينها (كأن نفاضل، مثلاً، بين السردية والحجاج Argumentation). وتعمد تلك المقاربات التي تنطلق من اعتبار السردية صيغة اختيارية إلي التركيز على عناصر البنية الداخلية للسرديات المروية شفاهة (مثل أطوارها phases وحلقاتها المتصلة episodes وحبكتها plot) وتؤكد مزايا استخدام السردية بالذات؛ أي دون غيرها من صيغ التواصل، عند الرغبة في ضمان انتباه الجمهور وتوريطهم شعورياً في الحدث.

وعلى النقيض من ذلك المنحى، نلاحظ في النظرية الاجتماعية، وبشكل خاص في كتابات سومرز (Somers 1997) وسومرز وجيبسون (Somers & Gibson 1994)– وهي الكتابات التي سأستند إليها فيما يلي – نلاحظ أن السردية لا تقدم هنا بوصفها صيغة اختيارية من صيغ التواصل بل هي الصيغة الأساسية والحتمية – بألف لام التعريف – والتي تنتظم جميع خبراتنا وتجاربنا في العالم؛ ذلك أن كل شيء ندركه "ليس سوى نتاج لقصص ذات خيوط متشعبة ومتداخلة يضع الفاعلون الاجتماعيون social actors أنفسهم داخل نسيجها" (Somers & Gibson 1994: 41). فالسرديات وفقاً لهذا المنظور تمثل مجموعة من القصص العامة والخاصة التي نؤمن بصحتها، ومن ثم نجعلها موجهاً لسلوكياتنا: إنها القصص التي نسوقها نحن لأنفسنا

– وليست فقط تلك التي نرويها للآخرين – فنتخذ منها أداة لإدراك طبيعة العالم الذي نعيش فيه. ومن هنا فإن السردية، حسب تعريف النظرية الاجتماعية، لا تكمن بالضرورة داخل نص ما بعينه، بل تمثل بالأحرى مرتكزاً إدراكياً يتأسس حوله نطاق كامل من النصوص والخطابات، ودون أن يقتضي ذلك بالضرورة أن نعثر في واحد من هذه النصوص على تعبير صريح أو مكتمل عن تلك السردية.

ومن هنا أيضاً، ينصرف اهتمام النظرية الاجتماعية إلى شرح طريقة عمل السردية والكيفية التي تؤثر بها على واقعنا. أي أن تلك النظرية لا تهتم اهتماماً كبيراً ببنية السردية أو بتحققها على مستوى النص، بل تركز على أمرين أساسيين: أولهما أنماط السرديات أو ما تتصف به من أبعاد متعددة تنتقل من خلالها رؤيتنا للعالم؛ وثانيهما: السمات الرئيسة التي تميز السردية عن القصة story أو محض التتابع الزمني للأحداث chronology of events. ويوجز برونر Bruner ذلك التوجه حينما يقول إن "الشاغل الأساسي لا يتمثل في الطريقة التي تتشكل بها السردية بوصفها نصاً، بل في الطريقة التي تعمل بها السردية بوصفها أداة من أدوات العقل في ابتناء الواقع construction of reality ‏(1991: 5-6)."[1]

ومهما يكن من أمر ذلك التوجه، فمن منظورنا نحن – أي الباحثين في مجالات الترجمة واللغة بوجه عام – تبدو تلك المقاربة الاجتماعية للسردية قاصرة إلى حد بعيد، وهو ما يدعونا لأن ندعمها بالمزيد من طرق تحليل النص إن أردنا استخدامها استخداما منتجاً ونافعاً في مبحث دراسات الترجمة. غير أني لن أحاول في هذا البحث تقديم نموذج نصي لتحليل السردية – فهذا تحد أضطلعُ به في موضع آخر (انظر Baker، قيد الإصدار) – بل سأركز هنا على أن أقدم مثالاً موجزاً على تطبيق مفهوم الخصيصة السردية narrativity بغية الاستعانة به في مراجعة خطاباتنا الشائعة عن الترجمة.

وبادئ ذي بدء، ولكي نوفي النظرية الاجتماعية التي استحضرناها لتوّنا حقها من الشرح والبيان، فسوف أمضي لبعض الوقت موضحة ما تطرحه تلك النظرية من أنماط للسردية وسمات مميزة لها.

أنماط السردية:

تقسم سومرز وجيبسون (1994) السرديات إلى أربعة أنماط: السرديات الأنطولوجية ontological والسرديات العامة public والسرديات المفاهيمية conceptual والميتا–سرديات أو السرديات الشارحة meta narratives."[2] وأما السرديات الأنطولوجية فتمثل القصص الخاصة التي يرويها كل منا لنفسه بغية التعرف على موقعه في العالم وسيرته الشخصية المترتبة على هذا الموقع."[3] وهذا النمط من السرديات ذو طابع تفاعلي اجتماعي واضح: إذ "لا تتولد السرديات الأنطولوجية إلا من خلال احتكاك الأفراد بعضهم ببعض في إطار التفاعلات الاجتماعية والهيكلية على مدار حيز زمني معين" ‏(Somers and Gibson 1994: 61)، ومع هذا، يظل هذا النمط من السرديات نابعاً من الذات ومن العالم المحيط بها مباشرة. في حين نجد أن السرديات العامة، تمثل في المقابل،وكما يشي اسمها، مجموعة القصص التي تضعها وتروجها صياغات اجتماعية ومؤسسية social and institutional formations أكبر من الفرد الواحد، أي صياغات من قبيل الأسرة والمؤسسات الدينية والتعليمية والجماعات السياسية والناشطة ووسائل الإعلام والأمة. وتسوق سومرز وجيبسون بعض الأمثلة على السرديات العامة مثل القصص الشائعة عن سهولة الحراك الاجتماعي للفرد داخل المجتمع الأمريكي، أو تلك التي تتحدث عن المواطن الإنجليزي الذي "ولد حراً" "freeborn Englishman" (المصدر السابق: ص 62). ومن الأمثلة الأقرب

عهداً، على هذا النمط، ذلك الزخم الهائل من السرديات العامة المتنافسة فيما بينها والتي امتلأت بها الساحة في أعقاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاها من حرب ضد العراق، وهي سرديات طرأت الحاجة إلي وجودها كي تجيب على أسئلة ملحة من قبيل: من فعلها؟ وكيف كان من الممكن تفادي ما حدث؟ وكم عدد القتلى؟ وعلى أي حال من السوء - أو التحسن - تجرى الأمور في العراق الآن؟... الخ.

وبصفتيهما اثنتين من باحثات علم الاجتماع تعرف سومرز وجيبسون (المصدر السابق: ص 62) السرديات المفاهيمية على أنها "المفاهيم والشروحات التي نبتنيها من منظورنا الخاص بوصفنا باحثين اجتماعيين" وتمضي الكاتبتان قائلتين: "تواجهنا الخاصية السردية بتحد مفاهيمي يتمثل أول ما يتمثل في مدى قدرتنا على تطوير مفردات تحليلية اجتماعية جديدة، بحيث تستوعب تلك المفردات فرضية أن الحياة الاجتماعية بأسرها، وبكل ما يندرج داخلها من تنظيمات وأفعال وهويات، تنبني جميعها على صورة سردية، أي أنها تنبني زمنيا temporally وعلائقياً relationally من خلال التفاعل بين السرديات الأنطولوجية والعامة." (المصدر السابق: ص 63)

وفي اعتقادي الشخصي أنه من المنطقي والعملي أيضا أن نوسع نطاق هذا التعريف بحيث يشمل السرديات التخصصية في أي مجال من مجالات البحث. لذا فمن الممكن تعريف السرديات المفاهيمية تعريفاً أشمل بوصفها القصص والشروحات التي يسوقها باحثو مجال ما حول موضوع بحثهم — سواء بقيت هذه القصص فيما بينهم أو استهدفت الآخرين. فمن شأن بعض هذه القصص أو السرديات المفاهيمية أن تؤثر تأثيراً بالغاً على العالم ككل، في حين يظل البعض الآخر منها محدود الأثر، لا يتعدى مداه دائرة هؤلاء الباحثين داخل نطاق تخصصهم.

ومن الأمثلة المبينة على تلك السرديات المفاهيمية ذات التأثير البالغ خارج نطاق التخصص كتاب جيمس ميل "تاريخ الهند البريطانية" History of British India والذي صدر في عام ١٨١٧. فوفقاً لنيرانجانا (1990) فإن "تاريخ" ميل يرتكز بشكل أساسي على ترجمات وليم جونز وويلكينز وهالهيد وآخرين غيرهم، وذلك بغية ابتناء صورة ذهنية للهنود (هندوساً كانوا أم مسلمين) بوصفهم يفتقرون إلى الصدق والأمانة في تعاملاتهم. وتلاحظ نيرانجانا أنه "على مدار الكتاب كله يقرن ميل بـ'الهندوس' مراراً وتكراراً صفات من قبيل "متوحش" و"بربري" و"همجي" و"فظ" ، فكان من محض أثر ذلك التكرار اللفظي أن تشكل خطاب مضاد للفرضية الاستشراقية الأولى عن الهند ذات الحضارة القديمة العريقة" (المصدر السابق: ص 776). وتمضي نيرانجانا مستشهدة بعالم الدراسات الهندية الألماني ماكس موللر والذي يرى أن تاريخ ميل "كان بلا شك سبباً في عدد مما منيت به الهند من مصائب ونكبات كبرى" (المصدر السابق: ص 779). أمامنا، إذاً، مثال دال على إحدى السرديات المفاهيمية التخصصية وقد تمكنت من النفاذ إلى المجال العام فحظيت لذلك بتأثير كبير على السرديات العامة إبان حقبة ما من حقب التاريخ.

ومن الأمثلة الحديثة على ذلك النوع من السرديات المفاهيمية كتاب صمويل هنتنجتون "صدام الحضارات وإعادة صنع النظام العالمي" The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order (1996) وكتاب رافائيل باتاي "العقل العربي" The Arab Mind (1973)، وكلاهما لا يقلان ضرراً وإفساداً عن سرديات مفاهيمية سابقة حازت نفوذاً عظيماً خارج نطاق التخصص. ففي كتابه نجد أن هنتنجتون، أستاذ العلوم السياسية بجامعة هارفارد، يقسم حضارات العالم إلى مجموعات متمايزة، يتصف كل منها في رأيه بخصائص ثقافية "متأصلة" inherent (يتنافى معظمها مع القيم الأمريكية "الطيبة")، وينتهي الكاتب من ذلك إلي نبوءة مفادها أن الثقافة ستحل محل الأيديولوجيا بوصفها المحرك الرئيسي للصراع في القرن الحادي والعشرين.[4] وفي كتاب هنتنجتون الأقرب عهداً (2004) والمعنون "من نحن؟ التحديات

الماثلة أمام هوية أمريكا القومية" Who Are We? The Challenges to America's National Identity ينظر هنتنجتون إلي المجتمع الأمريكي من المنظور الثقافي نفسه الذي يميزه هو ومن معه من المحافظين الجدد، لذا نراه ينسج خيوطا سردية موازية عن صدام حضارات داخلي تستعر فيه الحرب الجديدة داخل أمريكا نفسها بين الأغلبية البيضاء والسكان ذوي الأصول الإسبانية المتزايدة أعدادهم تزايداً ملحوظاً. وغنيّ عن البيان أن كتاب هنتنجتون عن صدام الحضارات قد مثل نقطة مرجعية أساسية لإدارة بوش كما أن السرديات التي أفرزها الكتاب قد اتصلت اتصالاً مباشراً بالسرديات الرسمية العامة عن أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما أعقبها من حروب ضد أفغانستان والعراق.

أما رافائيل باتاي، والمتوفي في عام ١٩٩٦، فكان من باحثي الأنثروبولوجيا الثقافية المعروفين بالإضافة إلى شغله لمنصب مدير الأبحاث في معهد ثيودور هيرتزل بنيويورك.[٥] وفي أعقاب تفجر فضيحة التعذيب في سجن أبو غريب في شهري أبريل ومايو ٢٠٠٤، كتب سيمور هيرش في صحيفة النيويوركر The New Yorker ناعتاً كتاب باتاي "العقل العربي" بأنه "إنجيل المحافظين الجدد في كل ما يتعلق بسلوك الشخصية العربية ... ففي أحاديثهم (أي المحافظين الجدد) برزت دائماً فكرتان أساسيتان – ... أولاهما أن العرب لا يفهمون سوى لغة القوة وثانيتهما أن العربي يصبح في أضعف حالاته إذا ما شعر بالخزي أو تعرض للإذلال".[٦] وفي مقال آخر حول نفس الموضوع بصحيفة "الجارديان" البريطانية نقرأ عن أستاذ في إحدى الكليات العسكرية الأمريكية يصف كتاب باتاي بقوله "يبدو هذا العمل دون غيره أكثر ما كتب عن العرب قبولاً وذيوعاً داخل المؤسسة العسكرية الأمريكية"، ويدلل الأستاذ على رأيه مخبراً إيانا أن مؤلف باتاي قد صار "المرجع التعليمي المعتمد في تدريب الضباط الملتحقين بمدرسة جيه إف كيه الخاصة لفنون الحرب بفورت براج".[٧] وهكذا، نجد أمامنا مثالاً آخر على سرديات نسجت في الأصل داخل إطار المؤسسة الأكاديمية ولكنها ما لبثت أن تغلغلت في الخطاب العام وعملت على تثبيت دعائم بعض السرديات الشارحة طويلة الأمد، والتي تمثل بدورها النمط الرابع من أنماط السرديات عند سومرز وجيبسون.

تعرف سومرز وجيبسون السرديات الشارحة (أو ما يسمى أيضاً بـ"السرديات الرئيسة" Master Narratives) على أنها "السرديات التي ننغمس فيها من حيث كوننا فاعلين معاصرين في إطار حركة التاريخ ... فجميع نظرياتنا ومفاهيمنا الاجتماعية تخضع في ترميزها لمفردات تلك السرديات الرئيسة – أي مفردات من قبيل التقدم والاضمحلال والنزعة الصناعية والتنوير ... الخ." ومن الأمثلة الواضحة على ذلك النمط من السرديات الشارحة تلك السردية العامة المتصلة بما يسمى بـ The War on Terror (وترجمتها "الحرب على الرعب" وإن شاعت تسميتها في العربية تجاوزاً بـ"الحرب على الإرهاب" – المترجم). فقد قوبلت تلك السردية بدعم وترويج محمومين من خلال قنوات شتى ومتعددة على نطاق العالم بأسره، ومن ثم فقد اكتسبت وضعية السردية العظمى Super Narrative التي تتجاوز كافة الحدود الجغرافية والقومية وتؤثر في حياة كل فرد منا وداخل كل قطاع من قطاعات المجتمع. ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى دلالة اختيار مفردة Terror تحديدا (بمعنى "الرعب") بدلاً من Terrorism (أي "الإرهاب")،[٨] ففي هذا الاختيار نجد مثالاً واضحاً على الجهد الخطابي discursive اللازم لترويج سردية ما والدعوة إلى تبنيها. فلفظة "الإرهاب" تشير إلي وقائع عنف محددة ومعلومة العدد، ومن ثم فإن اثر الكلمة في الأذهان يحمل دلالة جزئية على نحو ما، أما كلمة "الرعب" Terror فتمثل في المقابل حالة من الحالات التي تستحوذ على العقل والوجدان، أي شعور ما ينشأ وينتشر كالنار في الهشيم مخترقاً كافة الحواجز وموقعاً الجميع في أسره. ذلك أن شرطا من شروط السردية الشارحة الناجحة

هـو أن تحمـل في طياتها تلـك الأبعـاد الزمنـية والمادية فضلاً عن إحساس ما بحتمية تلك السردية واستحالة تفادي تأثيرها ـ وكلها سمات تتحقق على نحو أفضل في مفردة "الرعب" Terror وليس "الإرهاب" Terrorism.

سمات السردية:

تركـز سـومرز وجيبسـون (1994) وسـومرز (1997) عـلى أربعة سمات أساسية للسردية تمـثل شـروطاً لوجودهـا، هـي: الـبعد العلائقي relationality والرسم السببي للحبكة causal emplotment والاسـتحواذ الانـتقائي selective appropriation والـبعد الـزمني temporality. أمـا برونـر فـيعرض مجموعـة سـمات أخرى أكثر عدداً وتفصيلاً، إلا أنني في هذا المقـال سـأكتفي بالسـمات الـتي توردهـا سـومرز وجيبسـون، مضـيفة إلـيها من كتابات برونر سمة خامسـة بالغة الأهمية، هي المراكمة السردية Narrative Accrual.

وتشـير سمـة الـبعد العلائقي إلى استحالة التعامل مع أي حدث بمفرده وبمعزل عن غيره، فـ"تفسـير" أي حـدث يسـتلزم بالضـرورة أن نـنظر إلـيه بوصـفه حلقـة من عدة حلقات للأحداث episode، أي إن الحـدث الواحـد لـيس سـوى محـض جزء من كل أكبر قوامه مجموعة أحداث متشـابكة ومتصـلة بعضـها بـبعض: ومـن هنا فإن "نموذج الخاصية السردية يطالبنا ألا نتدبر معنى أي حـدث مـا عـلى حدة، بل من حيث علاقته الزمنية والمكانية بغيره من الأحداث" (Somers 1997: 82) كمـا أن هـذا الـنموذج "يشـترط لـتحقق الفهـم أن نـربط الأجـزاء بـأحد الترتيـبات الاجتماعـية المبتناة constructed configuration أو بشبكة علاقات اجتماعية (بغض النظر عن مـدى ثـبات ذلـك الربط و مدى تماسك بنيان الشبكة أو تعذر تحققها على مستوى الواقع) وبحيث تتكون تلك الشبكة من ممارسات رمزية ومؤسسية ومادية (Somers and Gibson 1994: 59).

يذكـرنا هـذا، عـلى سـبيل المـثال، بحديـث كلـيفورد عـن تـرجمة الإنجـيل الـتي قام بها موريس لـينهارت Maurice Leenhardt [٩] إلى لغـة الهوايلـو Houailou (وهــي إحـدى اللغـات الميلانـيزية)، إذ يـرى كلـيفورد بأنـه "لم يكـن سـهلاً على الإطلاق أن يستورد المرء إلهاً غريباً من سـياقه الأصـلي وأن يعيد توطينه في يسر وسلاسة داخل المشهد الديني الميلانيزي"، وبعبارة أخرى فـإن الـبعد العلائقـي، القـائم عـلى ارتـباط كل جزء من السردية بالأجزاء الأخرى ارتباطاً أساسيا، لابـد وأن يحـول في الـنهاية دون أي اسـتيراد بسـيط ومباشـر لـبعض الأجـزاء مـن سرديات أخرى مخـتلفة. وفي هـذا الشـأن يذهـب باحـث أنثروبولوجـي آخر، هو "جودفري لينهارت" Godfrey Lienhardt، إلى أن "مشـكلة وصـف الطـريقة الـتي يفكـر بها أبناء قبيلة بعيدة" تمثل في الأسـاس "مشكلة ترجمة"، ويصر لينهارت على أنه "حينما نسعى إلي احتواء أفكار مجتمع بدائي [١٠] داخل لغـة وتصـنيفات خاصـة بـنا نحـن، ودون أن نحـاول إجراء بعض التعديلات على تلك اللغة وهذه التصـنيفات كـي تتقبل الأفكـار الـواردة تقبلاً سـليماً، حيـنئذ تفقد تلـك الأفكار جزئياً بعضاً من الدلالات التي توسمناها فيها سابقاً" (1956/1967:97).

ولا شـك أن عمـل المترجـم والباحـث الإثنوغرافي ما كان ليصبح بكل هذا القدر من التعقيد والتشـابك لـو كـان بمقدورهمـا فعلا – أي المترجم والباحث الإثنوغرافي – أن يستقلا ببعض أجزاء سـردية مـا، مفسـرين إياهـا دون الـرجوع إلى أحـد الترتيـبات الاجتماعـية المبتـناة، أو لـو كان في اسـتطاعتهما أن يفسـرا سـرديات ثقافـة أخـرى دون الحاجـة إلى تكيـيف accommodate تلك الســرديات كي تتعايش مع سردياتنا، ودون أن يعملا – في الوقت ذاته – على تكييف ما لدينا من سرديات كـي تـتعايش بدورهـا مـع السـرديات الوافـدة. أمـا وقـد اقتضت الخاصية السردية أمورا أخـرى، فمـا من سبيل أمام هذا المترجم وهذا الباحث الإثنوغرافي إلا أن يبتنيا السرديات من جديد

reconstruct narratives، وأن ينشئا - في كل فعل ترجمة، وبنسب تزيد وتنقص وفقاً لمقتضى الحال - مجموعة جديدة من الترتيبات الاجتماعية.

قلنا إن سمة العلائقية تقتضي ألا نفسر أي حدث ما دون النظر إليه داخل سياق أكبر يمثل ترتيباً ما للأحداث. وفي مقابل ذلك نجد أن سمة الرسم السببي للحبكة "تضفي أهمية على عدد من الوقائع المنفردة دون مراعاة لتسلسلها الزمني أو لتصنيفها النوعي" (Somers 1997: 82). وبعبارة أخرى فإن سمة الرسم السببي للحبكة تعيننا على تحديد المغزى "الأخلاقي" للأحداث، إذ تفسر لنا "سبب" حدوث الأشياء على النحو الذي تصوره سردية ما. لذا فقد يتفق البعض على صحة مجموعة من "الحقائق" أو الوقائع المستقلة ولكنهم في الوقت ذاته قد يختلفون بشدة على كيفية تفسير تلك الأحداث من حيث علاقتها ببعضها البعض. ومن أمثلة تلك المفارقة أن الكثير من الناس يتفقون فيما بينهم حول أن إسرائيل تحتل أرضاً فلسطينية وأنها تقوم بعمليات اغتيال مستهدفة، وأن منفذي العمليات الانتحارية من الفلسطينيين يقتلون إسرائيليين من المدنيين والعسكريين، سواء بسواء. وعلى الرغم من هذا كله، فوفقاً لبعض السرديات تبدو الاغتيالات الإسرائيلية المستهدفة محض رد فعل على حالة الرعب التي يخلقها الفلسطينيون، بينما تصور سرديات مغايرة العمليات الانتحارية الفلسطينية على أنها نتيجة يائسة وحتمية لما تمارسه إسرائيل من إرهاب الدولة. وهكذا، فإن سمة الرسم السببي للحبكة تجعل من مجموعة ما من الأحداث محض نقطة انطلاق للسرديات المختلفة، فننسج من خيوطها – أي نفس ذات الأحداث – قصصاً جد متباينة ومتضادة في مغزاها "الأخلاقي"(١١).

وختاماً، فوفقاً لفكرة رسم الحبكة، يستلزم ابتناء السردية نوعاً من "الاستحواذ الانتقائي" selective appropriation، أي انتخاب مجموعة عناصر من مصفوفات الأحداث المتداخلة ومفتوحة النهايات والتي تشكل في مجموعها التجربة الإنسانية ككل. وبعبارة أخرى نقول إن تخليق سردية متماسكة يستدعي منا حتماً أن نستبعد بعض عناصر التجربة وان نعطي مكانة متميزة للبعض الآخر. يتصل بذلك أن بعض السرديات العامة تروج لها و تدعمها مؤسسات نافذة مثل الدولة ووسائل الإعلام، إلا أن هذه المؤسسات لا تكتفي بتسليط الضوء على العناصر التي تنتقيها وتستحوذ عليها، بل تفرض هذه العناصر فرضاً على وعينا عن طريق تعريضنا لها في تكرار وإلحاح. ويؤدي هذا التعريض المتكرر إلى ما يسميه برونر بـ"المراكمة السردية" narrative accrual، أي عملية التعرض المتكرر لسردية معينة أو مجموعة من السرديات، بحيث يؤدى هذا التعرض تدريجياً وبشكل تراكمي إلى تشكل الثقافة والتقاليد والتاريخ. ويضرب برونر مثالاً من النظام القضائي، والذي "يحتم مراكمة عدد من القضايا بوصفها "سوابق"، ولما كانت هذه القضايا بدورها من قبيل السرديات، فيمكننا القول إذن إن النظام القضائي يفرض شكلاً منظماً من أشكال المراكمة السردية" (المصدر السابق). ومن هنا نلاحظ أن تلك المراكمة السردية قد حققت بالفعل انتشاراً وذيوعاً لبعض السرديات الشارحة (الرئيسة)، مثل سرديات التقدم والتنوير والإرهاب الدولي والديموقراطية الغربية...الخ.

وغني عن القول أنه لولا التدخل المباشر للمترجمين (التحريريين والفوريين) لما أمكن للسرديات أن تنتقل عبر الحدود اللغوية والثقافية، ولما أمكن بأي حال من الأحوال أن تتراكم هذه السرديات وتتطور متخذة شكل السرديات الشارحة ذات الأبعاد الكونية. لذا، فسوف أنطلق فيما يلي من هذا المهاد النظري إلي مثال دال على سردياتنا المفاهيمية في مجال دراسات الترجمة والتي تتخذ مساراً معاكساً للنظرية السردية المشروحة فيما سبق؛ بل إنني سوف أسوق أمثلة موثقة وأكيدة على ضلوع المترجمين التحريريين والفوريين في العديد من السرديات الكونية المتصارعة.

السرديات في دراسات الترجمة:

في مجال دراسات الترجمة اليوم تبرز سردية رئيسة، تصور المترجم وسيطاً أميناً وتصور الترجمة – بإلحاح – قوة من قوى الخير ووسيلة لتفعيل الحوار بين الثقافات المختلفة، لما للترجمة – وفقاً لهذا الرأي – من دور جليل في تمكين أبناء الثقافات المختلفة من فهم بعضهم البعض. وتنطلق تلك السردية من افتراض أن التواصل والحوار والتفاهم ومن قبلهم جميعاً المعرفة يمثلون جميعاً عوامل "خيرة" (بالمعنى الأخلاقي للكلمة)، ومن ثم فإن وجود هذه العوامل لابد وأن يؤدي – دونما أدنى إشكالية – إلى تحقق العدل وقيام السلام والتسامح والتقدم.

وكما هو الحال مع السرديات بشكل عام، تستوقفنا هنا العديد من المجازات الدالة التي تدعم تلك السردية في تصويرها للترجمة وممارسيها بوصفهم من قوى الخير. إلا أن هذه المجازات تبدو من الكثرة والانتشار بمكان بحيث يصعب مناقشتها مناقشة مفصلة هنا. لذا سأكتفي في هذا المقال بذكر المجاز الذي يصور الترجمة جسراً ويصور المترجمين بناة لتلك الجسور، وهو مجاز اعتدنا جميعاً وبشكل روتيني على اعتباره مجازاً إيجابياً، فلا أحد يتساءل اليوم عما إذا كان بناء الجسور عملاً "أخلاقيًا" أم لا، مع ما في هذا من إغفال لمفارقة هامة: فصحيح أن الجسور قد تهيئ لنا أن نعبر إلى ثقافات أخرى وأن نتواصل مع تلك الثقافات تواصلاً إيجابياً، إلا أن تلك الجسور ذاتها قد تسهل لجيوش غازية أن تعبر إلى هدفها كي تقتل وتشوه وتدمر بلاداً وشعوباً بأكملها. ينطبق الحال نفسه على فكرة "تفعيل الحوار": ففي برنامج تليفزيوني أذاعه التليفزيون البريطاني في أكتوبر ٢٠٠٤ طالعنا مشهد ضابط بالجيش الأمريكي وقد وقف بجانب سرير أحد الجرحى العراقيين، مستعيناً في الحديث إليه بمترجم فوري. بدا المترجم دون شك "مفعلاً للحوار" بين الطرفين — لكن الحوار الدائر نفسه لم يكن بأي حال من الأحوال مما يدعم سردية الترجمة فاعلة الخير وبانية الجسور. إذ شرع الضابط الأمريكي يحدث العراقي الجريح – بواسطة المترجم – مخيراً إياه بين أمرين اثنين لا ثالث لهما: فإما التعاون مع الجيش الأمريكي والبقاء حياً أو أن يتركوه لينزف حتى الموت.

مؤدى القول أن الخطابات التي تتحدث عن المترجم "مفعل الحوار" تنطلق من فرضية شائعة مفادها أن سوء التفاهم ليس سوى أمر عارض وغير مقصود لذاته، وأنه لا يتصل البتة بأي أجندات سياسية أو اقتصادية. وفي رأيي أن مثل هذه السردية تخفي وجه القضايا الحقيقية في أوقات الصراع، وتخفي معها الدور المعقد الذي يلعبه المترجمون في صنع مثل هذا الواقع. إذ إن هذه السردية تتجاهل رغبة البعض المتعمدة في إيجاد سوء التفاهم، ناهيك عن لجوء أطراف الصراع لجوءاً متزايداً إلى الترجمة بغية ترويج سردياتهم، وهي سرديات قد يدهش أصحاب الترجمة "الخيرة" أيما دهشة لو أدركوا حجم دورهم فيها. حسبنا أن نتأمل المثال الذي سأسوقه فيما يلي:

في ١٢ أغسطس ٢٠٠٢ كتب برايان ويتيكر Brian Whitaker في صحيفة الجارديان البريطانية مقالاً بعنوان "ميمري الانتقائية" Selective Memri، مستهلاً إياه على النحو التالي:

> منذ فترة من الزمن، اعتدت على تلقي بعض الهدايا الصغيرة، ترسلها لي في كرم مشكور إحدى المؤسسات في الولايات المتحدة. أما نوعية الهدايا نفسها فعبارة عن ترجمات عالية الجودة لبعض المقالات المنتقاة من الصحف العربية، تبعث بها المؤسسة في شكل رسالة بريد إلكتروني مرة كل بضعة أيام — مجاناً وبدون أية تكلفة ... وترسل المؤسسة الرسائل الإلكترونية نفسها إلى الساسة والأكاديميين بالإضافة إلى عدد وافر من الصحفيين الآخرين. أما المواضيع التي تتضمنها الرسائل فهي في أغلب الأحيان شائقة ومثيرة للاهتمام ... وكلما

تلقيت رسالة إلكترونية من المؤسسة، يتلقى مثلها العديد من زملائي في "الجارديان"، وعادة ما يحيلونها إليّ بدورهم، مشفوعة باقتراح منهم أن أتتبع الموضوع المذكور لعلّي أرى فيه ما يستدعي الكتابة.

ويتضح لنا أن مؤسس المنظمة التي ينبهنا ويتيكر إليها ليس سوى عضو سابق في جهاز المخابرات الإسرائيلي، بل إن ويتيكر يمضي قائلاً: "تسير المواضيع التي تنتقيها ميمري MEMRI في مسار مألوف ومتوقع: فهي إما تبرز صورة سلبية للشخصية العربية أو تخدم على نحو من الأنحاء أهداف الأجندة السياسة الإسرائيلية." وفي موقع المنظمة على الإنترنت (انظر العنوان الإلكتروني: http://memri.org/aboutus.html) تصف ميمري نفسها على النحو التالي – متوسلة في ذلك هي الأخرى بمجاز الجسر:

> يهدف معهد الشرق الأوسط للبحوث الإعلامية MEMRI إلى استكشاف منطقة الشرق الأوسط من خلال وسائل إعلامها. لذا تقيم ميمرى جسور اللغة بين الغرب والشرق الأوسط، فتقدم في توقيت مواكب للحدث ترجمات للمواد الإعلامية العربية والفارسية والعبرية، بالإضافة إلى تحليلات أصلية للاتجاهات السياسية والأيديولوجية والفكرية والاجتماعية والثقافية والدينية داخل منطقة الشرق الأوسط.
>
> أنشئت ميمري في فبراير ١٩٩٨ بهدف تنشيط الجدل الدائر حول سياسات الولايات المتحدة في الشرق الأوسط. ومنذ ذلك الحين تعمل ميمري بوصفها منظمة مستقلة، غير متحزبة، غير هادفة للربح، وخاضعة للمادة ٥٠١ (ج) ٣. يقع المقر الرئيسي للمنظمة في مدينة واشنطون ولها مكاتب فروع في برلين ولندن وأورشليم القدس، حيث تحتفظ ميمري أيضاً بمركز إعلامي خاص بها. تترجم أبحاث ميمري إلى الإنجليزية والألمانية والعبرية والإيطالية والفرنسية والإسبانية والتركية والروسية.

ويستوقفنا هنا أن العربية ليست، بطبيعة الحال، من ضمن هذه اللغات التي تترجم ميمري إليها. كما نلاحظ أن التغطية الإعلامية لعمل المنظمة– والتي تستشهد بها ميمري على موقعها في زهو وافتخار– تؤكد بدورها على صحة ما يذهب إليه ويتيكر في تحليله لنوعية السردية التي تروج لها ميمري بترجماتها. فلنتأمل هذين المثالين:

> "ميمري: جماعة لا غنى عنها، تترجم هذيانات الصحافة السعودية والمصرية ..."
>
> – "ويكلي ستاندارد" في ٢٨ أبريل ٢٠٠٣
>
> "www.memri.org – ما يفعلونه بسيط للغاية. فلا توجد تعليقات أو أي شيء من هذا القبيل. فقط يقتصر عملهم على ترجمة ما يقوله السعوديون في مساجدهم، وفي صحفهم، وفي بياناتهم الحكومية، وفي إعلامهم"
>
> – "البي بي سي" في ١ أكتوبر ٢٠٠٢

أمامنا، إذاً، برنامج عمل شامل يتوسل بالترجمة توسلاً شبه مطلق بغية تصوير جماعة بعينها بمظهر الشيطان الأثيم. وفي الرد الذي أرسله مؤسس ميمري في اليوم التالي لنشر مقال ويتيكر يستوقفنا قوله: "إن تتبع الإعلام العربي تتبعاً منهجياً عمل ضخم وهائل ينوء به أي شخص بمفرده. لذا فقد أفردنا له فريقاً قوامه عشرون مترجماً". وأقول بدوري إن البعض قد يمضي معتبراً هؤلاء المترجمين "مفعلين للحوار" و"بناة للجسور"، لكن الشيء الأكيد أن هؤلاء المترجمين في إطار

عملهم يعمدون إلي نسج سرديات محددة ويتوسلون في سبيل ذلك ببعض السمات السردية السابق ذكرها مثل الاستحواذ الانتقائي والرسم السببي للحبكة. وكلها أمور تجعل ما يقومون به أبعد ما يكون عن الترجمة البريئة المنزهة عن الهوى، بل هو — فيما أعتقد - لا يسهم بأي حال من الأحوال في خدمة قضايا السلام والعدل(١٢).

ويعيدنا هذا المثال إلى حديثنا السابق عن السرديات البحثية والمهنية: فما من شك أن خطاباتنا المهنية والبحثية تحفل بشتى صور التقييم غير النقدي للمترجمين وللترجمة بل وأيضاً لدراسات الترجمة من حيث كونها تخصصاً أكاديمياً. لذا يبرز المترجمون في خطاباتنا التخصصية بوصفهم وسطاء أمناء ومحايدين يؤدون عملهم وقد اتخذوا موقعاً مميزاً خاصاً بهم في "فضاء وسيط" بين ثقافة ما وأخرى. ومن الملاحظ أن هذا المجاز المكاني عن "الفضاءات الوسيطة" spaces in-between قد حظي بذيوع وانتشار هائلين فيما كتب حديثاً عن الترجمة، إلا أنه يتناقض تناقضاً صارخاً مع النظرية السردية التي عرضنا لها فيما سبق(١٣). فمن شأن هذا المجاز أن يعين موقع المترجم في أحد مكانين: فهو إما داخل تصنيفات "ثقافية" محددة واستاتيكية وفقاً لما للمترجم من انتماءات قومية أو دينية أو جنوسية Gender، على سبيل المثال لا الحصر، أو هو في أرض مثالية ليست من عالم البشر في شيء، تقع في فضاء ما بين تلك التصنيفات والانتماءات المتمايزة. وهكذا، تستخدم فكرة الثقافة البينية interculture لخلق فضاء محايد يشغله المترجمون فيستحيلون بفضل موقعهم هذا إلى جماعة من الوسطاء الأمناء، غير منغمسين في أي من الثقافتين، متجاوزين بذلك أي انتماءات ثقافية أو سياسية — على الأقل أثناء قيامهم بمهمتهم الرومانسية السامية. وتعلق تيموتشكو (2003: 199) على هذه النظرة في منطق مقنع:

> بدلاً من النظر إلي المترجم في علاقته بالأجندات والأطر الثقافية والاجتماعية محددة المعالم والتي ينغمس المترجم فيها ويلتزم بها، بغض النظر عن اتساع نطاقها - بدلاً من ذلك كله نجد أن خطاب الترجمة بوصفها فضاءً وسيطاً يجسد نظرة رومانسية بل ونخبوية ترفع المترجم إلى مصاف الشعراء. فحينما نفترض أن المترجم يتحدث من فضاء ما خارج الثقافتين، المرسلة والمستقبلة على حد سواء، يصبح هذا المترجم أشبه ما يكون بنموذج الشاعر الرومانسي: لا تقيده روابط الانتماء لأي ثقافة، وحيداً ومتفرداً في عبقريته.

والحق أننا حينما نضفي صبغة رومانسية مفرطة على دور الترجمة والمترجمين بوصفهم مفعّلين للتواصل والسلام فإننا في واقع الأمر نكون قد اختزلناهم إلى محض نماذج مجردة خارج إطار التاريخ، وخارج السرديات التي تشكل بالضرورة نظرة هؤلاء المترجمين إلى الحياة. بل إننا، حين نفعل ذلك، نكون قد أكدنا المناطق الغائمة في وعيهم ودفعناهم دفعاً إلى تجاهل حقيقة دورهم وما قد يؤدي له هذا الدور أحياناً من أضرار. لذا فإن المنظور السردي يساعدنا على إدراك أن سلوك الناس يسير وفقاً لما يعتنقونه من قصص عن أحداث ينغمسون فيها انغماساً وتشكل واقعهم، أي أن هذا السلوك لا تحكمه بالضرورة انتماءاتهم الدينية أو القومية. أضف إلى ذلك أن النظرية السردية لا تعترف أساساً بفكرة الفضاءات الوسيطة، فليس بمقدور أحد أن يقف خارج حدود السردية أو في فضاء ما بين سردية وأخرى — شأن المترجمين في ذلك شأن باقي البشر. من هنا فإن حديثاً ذا حس سياسي مرهف عن دور الترجمة والمترجمين من شأنه ألا يضع أياً منهم خارج الثقافة أو بين ثقافة وأخرى، بل سيحدد موقعهم في قلب التفاعل، أي داخل السرديات التي تشكل حياة المترجمين وحياة الآخرين ممن تتم الترجمة لصالحهم أو بينهم.

يتضح مما سبق أنه لم يعد مقنعاً أو مفيداً أن نغلف دورنا بغلالة رومانسية وأن ننسج حول

هذا الدور سرديات تخصصية تضعنا في مكانة أخلاقية أسمى باعتبارنا متخصصين مهنيين ننشر السلام ونبسط الخير. فعلينا بدلاً من ذلك أن نقر ونعترف بانغماسنا في العديد من السرديات. وسواء كنا من ممارسي الترجمة أو باحثيها فليس من دورنا في شيء أن نقيم جسوراً أو نسد فجوات، فحقيقة الأمر أننا جميعاً نسهم إسهاماً حاسماً وصريحاً في الترويج لسرديات وخطابات من شتى الأنواع والاتجاهات — بعضها داعٍ إلى السلام حقاً، والبعض الآخر يزكي نار الفتن والحروب التي تودي بحياة الملايين وتخضع شعوباً بأكملها تحت سطوة معتدٍ أجنبي. أما التمييز بين الخطابات والسرديات ذات الأجندات الأخلاقية وتلك التي تخدم أجندات غير أخلاقية . فأمر يتحدد تبعاً لموقعنا السردي narrative location، أي نوعية السرديات التي نعتنقها، الفردي منها والجمعي. فما من أحد منا لا تطاله تلك العملية، وما من أحد منا يقف خارج جميع السرديات. بل وما من منظور لهذا العالم يخلو تماماً من السردية. هذه، على أي حال، سرديتنا نحن في هذا المقال.

الهوامش:

* قدمت نسخة أولية من هذه الداخلة باللغة الإنجليزية، تحت عنوان "دور الترجمة في إدارة الصراع الثقافي/ السياسي"، ضمن مؤتمر "الترجمة وتفاعل الثقافات" والذي عقد في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في الفترة من ٢٩ مايو إلى ١ يونيو ٢٠٠٤.

١- (هامش المترجم:) آثرت ترجمة كلمة construction بـ"ابتناء" مصداقاً لترجمة كمال أبو ديب لها (انظر النسخة العربية من "الثقافة والإمبريالية" لإدوارد سعيد). وفي معرض حديثه عن دور الترجمة في "ابتناء" الهوية، يؤكد سامح فكري بدوره على فصاحة هذا المقابل العربي المستحدث إذا ما قورن بدلالات الكلمة في أصلها الإنجليزي:

فضلاً عما تدل عليه الكلمة من دلالات 'بناء' و 'تركيب' و 'إنشاء' بالمعنى الحرفي المادي، فهي تحيل أيضاً إلى 'البناء الذهني'، بمعنى التصور الذي يخلص إليه المرء عند إدراكه لموضوع ما object في العالم المادي، ومن هنا كان استخدام اللفظة في الإنجليزية بحيث تدل على المعنى الذي يسبغه المرء على فعل من الأفعال أو سلوك ما أو حقيقة.

اللافت للانتباه أن الكلمة ذاتها — كما يشير قاموس أكسفورد — ظلت تستخدم حتى منتصف القرن السابع عشر في انجلترا بمعنى 'الترجمة'، أي 'بناء' معنى أو تصور ما لنص أجنبي في اللغة الأم. يستخدم المشتغلون بالقانون الكلمة ذاتها في الإنجليزية للدلالة على 'تخريج' أو 'تفسير' أو 'تأويل' لنص تشريعي أو وثيقة قانونية.

أما في الفن التشكيلي فكلمة construction (التي تترجم في هذا السياق إلى 'عمل مركب') فتعني تأويل الوجود أو تمثيله على نحو ما من خلال 'بناء' علاقات جديدة بين أشياء ومواد مألوفة، وبينها وبين الفراغ.

نخلص إذاً إلى أن التعقيد الذي يسم كلمة construction مرجعه هذا التماس الحادث بين دلالات 'الواقع' و'تصورنا للواقع'، 'الوجود' و'تمثيل الوجود'، 'النص' و'تأويل النص أو ترجمته'، 'البناء' و'صورة البناء'. لعل هذا التماس الدلالي هو ما استثمرت فيه العلوم الإنسانية والاجتماعية مؤخراً عند إعادة نظرها فيما كنا نراه سابقاً 'أبنية' فكرية راسخة، ولكن ثبت أنه ليس سوى 'مُبتنيات' constructs خاضعة للتغير والتبدل وفقاً للأشخاص/ المؤسسات الذين يقومون على صياغتها، ولحظتهم التاريخية، وزوايا نظرهم، ومصالحهم.

وهكذا أضحت مفاهيم مثل التاريخ، والأمة، واللغة، والنص، والمعنى، والتراث الأدبي، وغيرها محض مبتنيات، وذلك بعد أن كانت تتمتع في أذهاننا بوجود موضوعي مستقل.

انظر : سامح فكري، "الترجمة بين أسئلة الهوية والماهية"، نوفمبر ٢٠٠٤ ، عنوان إلكتروني:

<http://www.arabicwata.org/Arabic/The_WATA_Library/Research_Papers_and_Studies/Excerpts_from_Papers/2004/november/research2.html>

٢- غنيٌّ عن القول أن الأدبيات التخصصية تحفل بالعديد من الاجتهادات في تصنيف السردية، إلا أنني أجد تصنيفات سومرز وجيبسون الأنسب لفرضياتي هنا.

٣ - وفقاً لميشلر (108 :1995) فإن: "عملية ابتناء سردية شخصية ... [تمثل] محوراً أساسياً في تكون إدراك الفرد لذاته، أي لهويته".

٤ — منذ أن أصدر هنتنجتون كتابه في ١٩٩٦ ومن قبله مقاله الأقدم عهداً حول نفس الموضوع (في دورية فورين أفيرز Foreign Affairs في عام ١٩٩٣. انظر العنوان الإلكتروني:

http://www.foreignaffairs.org/19930601faessay5188/samuel-p-huntington/the-clash-of-civilizations.html)، استنفرت مقولاته العديد من التعليقات والردود. للاطلاع على تحليل شائق لنقائص سردية هنتنجتون وأوجه القصور فيها. انظر مقال إدوارد سعيد المعنون "صدام الجهالات" "The Clash of Ignorance" (2001).

٥ — من اللافت للنظر بالنسبة لنا (بوصفنا من باحثي الترجمة) أن باتاي كان مترجماً أيضاً، شأنه في ذلك شأن معظم المشتغلين بالأنثروبولوجيا الثقافية. ومن أعماله المنشورة كتاب بعنوان "حكايات شعبية عربية من فلسطين وإسرائيل Arab Folktales from Palestine and Israel (1988)، ويحوي الكتاب ترجمات قام بها باتاي لثمان وعشرين حكاية من المنطقة، ملحقاً بها تعليقات مسهبة من جانبه.

٦ — انظر:

Seymour Hersh, 'The Gray Zone', *The New Yorker*, 15 May 2004, (عنوان إلكتروني: (http://newyorker.com/fact/content/?040524fa_fact:

انظر أيضاً رد بنات باتاي على مقال هيرش 'Misreading the Arab Mind'، http://mailman.lbo-talk.org/pipermail/lbo-talk/Week-of-Mon-20040531/011965.html، وفيه يَقُلن: "يظل البحث الأكاديمي دائما عرضة لأن يأتي من قد يستخدمه أو يسيء استخدامه لخدمة أغراض معينة لم يكن الكاتب الأصلي ليقصدها أو ليقرها." وأقول بدوري إن هذه الملاحظة تنطبق بشكل عام على السرديات كلها، ولكنها تنطبق بشكل خاص على السرديات المفاهيمية.

٧ — انظر:

'It's best use is as a doorstop', Brian Whitaker, *The Guardian*, 24 May 2004

٨ – أدين بالشكر لماريا بافستي من جامعة بافيا في إيطاليا، لتنبيهها إياي لفروق الدلالة بين المفردتين.

٩ – كان موريس لينهارت (1878-1954) مبشراً بروتستانتياً فرنسياً وباحثاً أنثروبولوجياً اجرى بحوثاً ميدانية على الكاناك في كاليدونيا الجديدة بميلانيزيا. وذلك في الفترة من ١٩٠٢ إلى ١٩٢٦ ، خاض خلالها دفاعاً مجيداً عن حقوق هؤلاء السكان الأصليين.

١٠- على الرغم من أن الكاتب يستخدم هنا مفردات تحمل بعض أحكام القيمة على الآخر — وهي مفردات تنتمي لسرديات علم الأنثروبولوجيا آنذاك — إلا أنه يدفع بأن طرقنا في التفكير التي اعتدنا عليها قد تبدو عند المقارنة بغيرها غريبة ومستحدثة، ذلك أن "التمثيل المقنع للواقع يمكن أن يتحقق بأكثر من طريقة، فالتفكير العقلاني ليس الطريقة الوحيدة لإعمال الذهن، إذ يظل هناك مكان ما للتأمل وللخيال" (المصدر السابق: ص ٩٥)

١١ — (هامش المترجم:) من أفضل الأمثلة على تحقق سمتي العلائقية والرسم السببي للحبكة مقال شهير بعنوان "شكسبير بين الأشجار" Shakespeare in the Bush للباحثة الإثنوغرافية الأمريكية لورا بوهانن Laura Bohannan، وقد نشر هذا المقال للمرة الأولى في عدد أغسطس/سبتمبر ١٩٦٦ من مجلة "ناتشورال هيستوري" Natural History وصار منذ ذلك الحين نصاً مرجعياً أثيراً لدى باحثي الأدب والإثنوغرافيا على حد السواء بالإضافة إلى استخدامه استخداماً واسع النطاق في العديد من المراجع التعليمية للتدليل على فكرة النسبية

الثقافية وأن تفسير العمل الأدبي الواحد لابد وأن يختلف اختلافاً كبيراً حينما ينتقل من ثقافة لأخرى (كنتيجة حتمية لاختلاف السرديات السائدة داخل كل ثقافة).

يدور المقال حول حادثة طريفة وقعت للباحثة أثناء إحدى رحلاتها الميدانية وسط قبائل التيف في غرب أفريقيا. إذ طلب شيوخ القبيلة منها أن تقص عليهم قصة من القصص الشائعة في بلادها، فتشرع في قص أحداث هاملت شكسبير مترجمة إياها إلى لغة التيف والمفردات المتصلة بواقعهم. إلا أن شيوخ القبيلة سرعان ما يعملون سردياتهم الخاصة في تفسير تلك الأحداث، مقيمين الربط السببي بينها على نحو يمضي بنص شكسبير الخالد في مسار مخالف تماماً لسردياتنا عنه، فينتهي الأمر وقد أصبح زواج الأم بعم هاملت أمراً طبيعياً وحكيماً بينما يستحيل هاملت نفسه ابناً عاقاً خارجاً على نواميس عشيرته! يمكن الاطلاع على نص المقال كاملاً في موقع مجلة "ناتشورال هيستوري" على الإنترنت. عنوان إلكتروني:

<http://www.naturalhistorymag.com/editors_pick/1966_08-09_pick.html>

١٢ — في نفس المقال يقترح ويتيكر على الجهات الإعلامية العربية أن توحد جهودها في سبيل إنشاء منظمة تقاوم نشاطات ميمري وما شابهها، وأن تتوسل في ذلك بالترجمة أيضاً، بحيث تقدم تلك المنظمة ترجمات للكتابات التي تعكس وجهة النظر العربية على نحو صحيح وأمين. وقد تحققت رغبة ويتيكر بعد عام تقريباً بإنشاء المنظمة العربية لمناهضة التمييز (انظر موقعها على شبكة الإنترنت على عنوان: http://www.aad-online.org) والتي تعتمد في عملها اعتماداً أساسيًا على الترجمة بغية نشر سردية مضادة لسردية ميمري وفضح الممارسات العنصرية وكافة أشكال التمييز داخل المجتمع الإسرائيلي.

١٣ — انظر على وجه الخصوص أعمال أنتوني بيم Anthony Pym (1998، و 2000). للاطلاع على عرض شامل لهذا التوجه وتقييم نقدي له انظر: تيموتشكو (2003).

المراجع:

Baker, Mona (قيد الإصدار) *Translation and Conflict: Mediating Competing Narratives*, Manchester: St. Jerome Publishing.

Blommaert, Jan (قيد الإصدار) *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, Jerome (1991) 'The Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry* 18(1): 1-21.

Clifford, James (1998) 'The Translation of Cultures: Maurice Leenhardt's Evangelism, New Caledonia 1902-1926', in Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds) *Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, New York: Longman, 4th edition, 680-694.

Georgakopoulou, Alexandra (1997) 'Narrative', in Verschueren, Jef, Jan-Ola Östman, Jan Blommaert and Chris Bulcaen (eds) *Handbook of Pragmatics 1997*, 1-19 (entries individually paginated).

Huntington, Samuel (1993) 'The Clash of Civilizations', *Foreign Affairs* 72(3).

Huntington, Samuel (1996) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone.

Huntington, Samuel (2004) *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*, New York: Simon & Schuster.

Lienhardt, Godfrey (1956/1967) 'Modes of Thought', in E. E. Evans-Pritchard (ed) *The Institutions of Primitive Society: A Series of Broadcast Talks*, Oxford: Basil Blackwell, 95-107.

Mishler, Elliot G. (1995) 'Models of Narrative Analysis: A Typology', *Journal of Narrative and Life History* 5(2): 87-123.

Niranjana, Tesjawini (1990) 'Translation, Colonialism and Rise of English', *Economic and Political Weekly*, 14 April, 773-779.

Patai, Raphael (1973) *The Arab Mind*, New York: Charles Scribner's Sons.

Pym, Anthony (1998) *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome Publishing.

Pym, Anthony (2000) *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester: St. Jerome Publishing.

Said, Edward (2001) 'The Clash of Ignorance', *The Nation*, 22 October 2001 issue.

Somers, Margaret (1997) 'Deconstructing and Reconstructing Class Formation Theory: Narrativity, Relational Analysis, and Social Theory', in John R. Hall (ed) *Reworking Class*, Ithaca & London: Cornell University Press, 73-105.

Somers, Margaret R. and Gloria D. Gibson (1994) 'Reclaiming the Epistemological "Other": Narrative and the Social Constitution of Identity', in Craig Calhoun (ed) *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 37-99.

Tymoczko, Maria (2003) 'Ideology and the Position of the Translator: In What Sense is a Translator 'In Between'?, in María Calzada Perez (ed) *Apropos of Ideology – Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing, 181-201.

الدراسات

التداولية
البعد الثالث فى سيميوطيقا موريس

عيد بلبع

كانط واستقلال الاستطيقا

عمرو الشريف

التداولية البعد الثالث في سيميوطيقا موريس

عيد بلبع

أولا: مقدمات تمهيدية

١ ـ تقوم التداولية على مخطط موريس Charles Morris (١٩٣٨) الذي يؤسس فيه ثلاثة أجزاء من السيميوطيقا هي: النحو (دراسة علاقة العلامات فيما بينها)، والدلالة (دراسة علاقة العلامة بالمرجع المشار إليه المعرب بها عنه)، والتداولية (دراسة العلاقات بين المرسل والمستقبل وعلاقتهما بسياق الاتصال)[1]، وهو في الوقت نفسه يفرق بين ثلاثة أنواع من القواعد وفقاً للأبعاد الثلاثة المذكورة، وفيما يتعلق بالقواعد التداولية فإنها "تقدم الشروط التي تستخدم في إطارها تعبيرات، من حيث إن تلك الشروط لا يمكن أن تصاغ بمفاهيم القواعد النحوية والدلالية"[2]، ولكن ذلك لا ينصرف بالتداولية انصرافاً كاملاً إلى الأبعاد المعيارية، فقد كان أول تحديد لوظيفة التداولية في حقل اللسانيات هو تحديد تشارلز موريس "الدلالة تبحث في علاقة العلامات بمدلولاتها، والتداولية تهتم بعلاقة العلامة بمؤولها"[3] الذي أقر دور الرؤية التداولية في عملية التأويل، وإن أخذ المؤول interprétant في الاعتبار قد سبقه في رؤية تشارلز ساندرز بيرس الذي جعل المؤول هو الحد الثالث داخل البناء الثلاثي للعلامة وفق تصوره "فالعلامة هي "ماثول" Representamen يحيل على موضوع objet عبر مؤول interprétant، ويشكل المؤول أداة التوسط الإلزامي الذي يقود معطيات التجربة الصافية إلى التزيي بزي القانون والضرورة والفكر. إن غياب العنصر الثالث داخل سيرورة إنتاج العلامة معناه الاقتصار على تجربة غفل لا تعرف الفكر ولا تعرف الماضي ولا المستقبل، إنها مثيرات لحظية تنتهي بانتهاء اللحظة التي أنتجتها"[4].

ويشير ليتش G. Leech إلى أن موضوع التداولية الذي أصبح مألوفاً إلى درجة كبيرة في اللسانيات (١٩٨٣)، كان يُذكر من قَبْل نادراً عند اللغويين، وفق رؤية جنحت التداولية فيها إلى أن "تُعالَج بوصفها سلة مهملات يودع فيها ركام البيانات المستعصية على التصنيف العلمي بشكل مناسب، وهناك تُنسى أيضاً بشكل مناسب، أما الآن فثم من يناقش، مثلما أفعل، أنه لا يمكن أن نفهم طبيعة اللغة نفسها فهماً حقيقياً ما لم نفهم التداولية: كيف تستعمل اللغة في الاتصال"[5].

ويذكر ليتش أنه في أواخر سنة ١٩٦٠ بدأ كاتز Katz ومعاونوه في اكتشاف كيفية دمج المعنى في النظرية اللغوية الشكلية، ولم يكن ذلك قبل احتلال التداولية واجهة الصورة بوقت طويل، كما يشير إلى أن لاكوف Lakoff قد ناقش (١٩٧١) عدم منطقية فصل دراسة التراكيب النحوية عن دراسة استعمال اللغة، ومن ثم فقد أصبحت التداولية ـ منذ ذلك الحين فصاعداً ـ على

خريطة اللسانيات، وتلك تُعدّ الحلقة الأولى في قصة التداولية. وتجدر الإشارة إلى أن المهتمين بهذا الأمر كانوا كلهم من الأمريكيين، ومن ثم فإن ما سبق يمثل النظرة الضيقة للسانيات المتمثلة في البيانات الطبيعية للكلام، ثم جاءت النظرة الواسعة للسانيات جامعة بين الشكل والمعنى والسياق.

ويجب ألا نغفل مفكرَيْن مهمين هما: فيرث Firth وتأكيده الشديد المبكر على الدراسة السياقية (المواقفية) للمعنى Situational study of meaning، وهاليداي Halliday ونظريته الاجتماعية للغة في شمولها لكافة المستويات. ومن المهم ألا نغفل أيضاً تأثير الفلسفة، فعندما تعرض لاكوف Lakoff لفكرة التداولية (١٩٦٠) وجدها متبناة من قِبَل فلاسفة اللغة الذين سبقوا بالتأصيل لها، فالحقيقة أن التأثير الأكثر بقاءً في التداولية الحديثة وجد بواسطة هؤلاء الفلاسفة: أوستن (١٩٦٢)، سيرل (١٩٦٩)، جرايس Grice (١٩٧٥)"(٦).

فقد قدم جرايس - في معالجته للمعاني في المحادثات وفق رؤية تداولية - معالجةً حديثة للمعنى بتمييزه بين نوعين من المعنى، طبيعي وغير طبيعي، واقترح جرايس أن التداولية يجب أن تركز على البعد العملي - بصورة أكثر - للمعنى، يعني المعنى في المحادثات الذي كان صيغ بعد ذلك في طرق متنوعة(٧)، فثم شؤون عملية ساعدت في تحويل تركيز التداوليين Pragmaticians نحو شرح وتفسير طبيعة المحادثات، وذلك أثمر في اكتشافات الطابع المميز لمبدأ التعاون Co-operative Principle وفق مصطلح جرايس (١٩٧٥)، ومبدأ التأدب Politeness Principle وفق مصطلح ليتش (١٩٨٣)"(٨).

بعد ذلك، وقُبَيْل نهاية (١٩٨٩) عُرِّفت التداولية بشكل واضح على أنها فهم اللغة الطبيعية، وقد تردد هذا المفهوم عند بلاكيمور Blakemore (١٩٩٠) في فهمها للملفوظ بأنه: تداولية اللغة الطبيعية، وقد كانت مؤسسة I,Pr,A (الجمعية التداولية الدولية) the International Pragmatic Association سنة ١٩٨٧ رمزاً لهذا التطور، ففي وثيقة عملها اقترحت أن تكون التداولية نظرية التكيف اللغوي والنظر في استعمال اللغة من كل الأبعاد ١٩٨٧"(٩).

وثم رأي آخر لفرانسيس جاك Francis Jacques ١٩٨٢ تعرضه فرانسواز أرمينكو ينطلق من الأبعاد الاجتماعية التي تحكم الخطاب، ومن ثم يتسم هذا التعريف بالاتساع، ويتحدد هذا التعريف في أن التداولية تعني: "كل ما يتعلق بعلاقة الملفوظ بالشروط الأكثر عمومية عند المخاطب"(١٠)، ثم تُعلق أرمينكو على هذا التعريف باستخلاصها أن التداولية تمثل شروطاً قبلية للتواصلية، هي شروط دلالة تواصلية عامة ترتبط بكليات الاستعمال التواصلي العامة(١١)، وتشير إلى أن أهمية التداولية هي "التقيد بالبحث عن نظرية ملائمة تتعلق بالاستعمال التواصلي للغة"(١٢).

٢ - ومن الواضح أن تعريفات التداولية جميعها ترتبط بفكرة الاستعمال التي ربما ترددت في التعريفات جميعها بشكل أو بآخر فالتداولية "هي دراسة اللغة التي تركز الانتباه على المستعملين وسياق استعمال اللغة بدلاً من التركيز على المرجع، أو الحقيقة، أو قواعد النحو"(١٣)، فهي تدرس استعمال اللغة في السياق، وتوقف شتى مظاهر التأويل اللغوية على السياق، فالجملة الواحدة يمكن أن تعبر عن معان مختلفة أو مقترحات مختلفة من سياق إلى سياق(١٤)، ويستخلص محمد عناني مفهوم المصطلح من الدراسات الغربية التي تناولته فيحدده في أنه: "دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية، أي تداولها عملياً، وعلاقة ذلك بمن يستخدمها، تفريقاً لها عن مذهب العلاقات الداخلية بين الألفاظ Syntactics، وعلاقة الألفاظ بالعالم الخارجي أو دلالاتها Semantics"(١٥).

ثم يذكر جيف فيرستشيرن Jef Verschueren عدة تعريفات للتداولية لا تخرج كثيراً

عن التعريفات السابقة، بل إنه يبني تعريفه الأول لها على تعريف موريس الذي أشرنا إليه آنفاً مع شيء من الشرح والتفسير بقوله: "إننا نعني بالتداولية علم علاقة العلامة بمؤوليها، فإنه من التمييز الدقيق للتداولية أن نقول إنها تتعامل مع الجوانب الحيوية لعلم العلامات، وهذا يعني كل الظواهر النفسية والاجتماعية التي تظهر في توظيف العلامات"[16]، وعلى الرغم من إشارته إلى أنه من أبسط تعريفات التداولية هو أنها دراسة استعمال اللغة، فإنه يضيف أنه من الممكن تعريفها بصورة أكثر تعقيداً بأنها دراسة "الظاهرة اللغوية من وجهة نظر العلامات الاستعمالية، أو الخصائص الاستعمالية، ولكن هذا التعريف لا يضع الحدود الفاصلة بين التداولية وموضوعات أخرى: تحليل الخطاب ـ علم اللغة الاجتماعي ـ تحليل المحادثة، ولكن على الرغم من أنه لا يوضح هذه الحدود الفاصلة فهو تعريف يبين الطريقة التي يمكن أن توضع التداولية بها في مكان محدد من علم اللغة"[17]، وقد قام كنت باش Kent Bach بحصر إحصائي لتعريفات التداولية ومفاهيمها تدور كلها حول فكرة الاستعمال التي ترددت في أكثر التعريفات[18].

٣ ـ ومن الأمور التي تتعلق بتحديد المفهوم الاصطلاحي تلك العلاقة بين التداولية pragmatics والذرائعية Pragmatism، فإن التداولية pragmatics لا تنفصل عن المذهب الفلسفي Pragmatism الذي يُترجم بالذرائعية انفصالاً تاماً، فثم أبعاد تجمع بينهما تتعلق أساساً بالغاية والمقاصد الفعلية في الواقع العملي، وإن كان مصطلح البراجماتية Pragmatism قديماً نسبياً عن مصطلح التداولية pragmatics، "فأول من استعمل مصطلح البراجماتية Pragmatism هو تشارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce (١٨٣٩ ـ ١٩١٤)، وذلك في مقال نشره في يناير ١٨٧٨، ومعناه عملي أو صالح لغرض معين"[19]، وتبعه وليم جيمس William James في محاضرته "التصورات العقلية والنتائج العملية" سنة ١٨٩٨[20]، وقد أشار ليفنسون إلى أن وليم جيمس في محاضرات ألقيت في هارفارد ١٩٦٧ هو أول من اقترح مصطلح الإضمار Implicature في المحادثات الذي استخدمه بعد ذلك جرايس Grice ١٩٧٥ في نظريته المعروفة[21].

وتشير الجذور التاريخية لفكرة التداولية إلى تأثرها بالمذهب الفلسفيPragmatism، وإن كانت جذورها الأولى ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير، إذ ترجع إلى وشائج تربطها بعمق تاريخ الفكر الغربي، فعلى الرغم من أن التداولية فرع جديد نسبياً في اللسانيات الحديثة "فإن البحث عنها يمكن أن يرجع قديماً إلى اليونان والرومان، حيث إن المصطلح pragmaticus يوجد في اللاتينية المتأخرة، كما أن المصطلح pragmaticos يوجد في اليونانية، وكلا المصطلحين بمعنى العملي، أما الاستعمال الحديث لمصطلح التداولية pragmatics فقد اعتمد على تأثير المذهب الفلسفي الأمريكي البراجماتية Pragmatism "[22]، كما أن تأثير الفلسفة البراجماتية Pragmatism قد قاد إلى دراسات دولية متجاوزة للبعد اللساني لاستعمال اللغة "أنتجت ضمن ما أنتجت نظرية الصلة ـ سبيربيرSperber وويلسون Wilson ١٩٨٦ـ التي توضح بشكل قاطع كيف يتحادث الناس وكيف تتم عملية التواصل"[23].

وعلى الرغم من هذه الصلة التي أكدها غير واحد من العلماء الغربيين فإن محمد عناني أشار إلى أنه "يجب ألا نخلط بين علم التداولية Pragmatics والمذهب البراجماطي Pragmatism وهو المذهب الفلسفي الذي يحبذ التركيز على كل ما له أهمية عملية للبشر ويتجنب البحث في القضايا المطلقة أو المجردة"[24]، وهذا المذهب الفلسفي مؤداه: "أن معيار صدق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة"[25].

فالفكرة الأولى التي نادى بها بيرس هي أن البراجماتية Pragmatism "نظام فلسفي لتفسير معنى الفكرة أو العقيدة، فالفكرة إنما هي مشروع للعمل وليست حقيقة في ذاتها كما تزعم

الفلسفة العقلية Rationalism ... هي خطوة تمهيدية للعمل ولإحداث النتائج في هذا العالم المحسوس"(٢٦)، وبقيت هذه الفكرة حتى أتى وليم جيمس الذي عرف بهذه الفلسفة وعرفت به فأضاف إلى هذا: "أن كل عقيدة تؤدي إلى نتيجة مُرضية أو حسنة إنما هي عقيدة حقيقية، فليست الفكرة مشروعاً للعمل فقط، وإنما العمل أو النتائج هي الدليل على صحة الفكرة، ... فقيمة الفكرة ليست في الصور والأشكال التي تثيرها في الذهن، وليست في انطباقها على حقائق الموجودات، وإنما في الأعمال التي تؤدي إليها هذه الفكرة، وفي التغيرات التي تنتجها في الدنيا المحيطة بنا، ولا يهم في هذه الحالة حقائق الأشياء في ذاتها"(٢٧).

وقد كان من أمر الصلة بين التداولية Pragmatics والذرائعية Pragmatism أن أطلقت بعض معاجم المصطلحات على التداولية: الذرائعية الجديدة New Pragmatism(٢٨)، بيد أن هذه الصلة - التي لا تعني بحال من الأحوال تطابق المصطلحين - كانت سبباً في كثير من الخلط والاضطراب في استعمال المصطلحين، كما أدت إلى كثير من الاضطراب في تحديد المفاهيم الاصطلاحية، وكذلك فيما أحاط بالمصطلحين من مشكلات تتعلق بالترجمة والتعريب، وعلى الرغم من أن يوسف أبو العدوس حاول تحرير المصطلح في دراسته: "البراجماتية مصطلحاً نقدياً"(٢٩)، فإنه بعد أن استقر على استعمال مصطلح "التداولية" مقابلاً للمصطلح Pragmatics عاد إلى الكلمة المعربة مستخدماً كلمة "البراجماتية" التي جاءت في عنوان دراسته، وحاول تمييزها عن تعريب البراجماتية Pragmatism بوصفها بالبراجماتية اللغوية (أو اللسانية)، في مقابل البراجماتية بالمفهوم المطلق(٣٠)، ومن ثم لم تحل مشكلة الخلط والاضطراب، وبقي لنا أن نحدد أننا نستخدم هنا مصطلح التداولية مقابلاً للمصطلح الأجنبي: Pragmatics(٣١)، كما نستخدم مصطلح الذرائعية مقابلاً للمصطلح الأجنبي: Pragmatism.

ولعل أهم نقطة التقاء بين المذهب الفلسفي والتداولية يتحدد في الواقع العملي الذي يجمع بينهما، فإذا كان المذهب الفلسفي ينطلق من أن الفكرة ليست في الصور والأشكال التي تثيرها في الذهن، وليست في انطباقها على حقائق الموجودات، وإنما في الأعمال التي تؤدي إليها هذه الفكرة، فإن التداولية تجنح إلى تجاوز تفسير اللغة في ذاتها إلى تفسيرها حال استعمالها في الواقع العملي، بما يحمله ذلك من رد فعل على المذاهب التي اعتمدت على كثرة التنظيرات التي تفرض معايير تفسيرية أو تقويمية كلية على الظواهر اللغوية شأن البنيوية مثلاً، ولكنْ إذا كانت التداولية قد قيدت - خلال تطورها - بالممارسة الفلسفية للبراجماتية Pragmatism، فإنها "أخذت في صيانة استقلالها بوصفها حقلاً لغوياً بديلاً بمحافظتها على حيز وجودها العملي في معالجة الاهتمام بالمعنى اليومي"(٣٢)، الذي يهتم بالممارسة العملية للغة المتعلقة بالمقاصد التي تحققها الظواهر اللغوية في التواصل.

وإذا كان ما تقدم يحدد العلاقة بين التداولية والمذهب الفلسفي الذرائعية فإنه تجدر الإشارة إلى أن هذا ليس هو التداخل للتداولية في الحقول المعرفية المختلفة، فإن أمر تشعب التداولية بين الحقول المعرفية المختلفة من الاتساع بحيث غدت تداوليات وليست تداولية واحدة ومن ثم يأتي التساؤل عما إذا كانت التداولية درساً أم صراع دروس مختلفة؟ "فالتداولية كبحث في قمة ازدهاره، لم يتحدد بعد في الحقيقة، ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخص تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها، ونكاد نرى جيداً، على العكس من ذلك، إلى أي حد تكون التداولية مفترق طرق غنية، لتداخل اختصاصات: اللسانيين، والمناطقة، والسيميائيين، والفلاسفة، والسيكولوجيين، والسوسيولوجيين، فنظام التقاطعات هو نظام للالتقاءات وللافتراقات"(٣٣).

إن التداولية تتدخل في قضايا فلسفية ومنطقية ونفسية واجتماعية لاحصر لها، ومنها مفهوم الذاتية، فهي تثير تساؤلات حول مفهوم الفاعل عندما ننظر إليه بوصفه متكلماً ومتحادثاً، لا انطلاقاً من الفكر بل انطلاقاً من التواصل، ومنها مفهوم الغيرية وما توليه التداولية من نظر إلى المتلقي بوصفه الطرف الآخر في عملية التواصل اللغوي في المحادثة وغيرها من أشكال التواصل اللغوي، وأن هذا الطرف يمثل - بشكل ما - سلطة على المتكلم، إذ يراعي المتكلم ما يقتضيه حال المخاطب مهما كان شأنه الاجتماعي.

٤ - ارتبط تحديد المفهوم الاصطلاحي للتداولية Pragmatics دائماً بالتمييز بينها وبين الدلالة Semantics، من ناحية، والتمييز بينها وبين النحو من ناحية أخرى، وقد بدأ هذا الارتباط من البدايات الأولى التي عرض فيها موريس ١٩٣٨ مفهوم التداولية مقارناً بالنحو والدلالة، ثم توالت الأبحاث والدراسات التي اتخذت من تمييز موريس منطلقاً - كما اتخذت من تعريفه منطلقاً - لبناء المفهوم الاصطلاحي على هذا التمييز.

تتخذ الدلالة مفهوماً عاماً ومفهوماً خاصاً، يتحدد المفهوم الخاص في الوظيفة الدلالية للتراكيب النحوية التي ترتكز على المعنى الحرفي الذي تؤديه الجملة، وبعبارة أوضح لا تلتفت الدلالة في هذا المفهوم الخاص إلى أبعاد غير لسانية، فهي تركز على المنطوق، وهذا المفهوم الخاص للدلالة هو أساس المقارنات التي قامت بين الدلالة والتداولية، وبذلك تعد هذه المقارنات تمييزاً بين التداولية والدلالة بمفهومها الخاص قبل ظهور التداولية واستقرارها في الدراسات اللسانية في الفكر الغربي، ومن ثم "كان هناك لبس في استعمال كلمة الدلالة Semantics حيث تمثل أحد ثلاثة أسس للنموذج السيميائي إلى جانب التركيب والتداول، ثم تنحصر بعد ذلك في مستوى من مستويات التركيب، وقل مثل ذلك في كلمة تركيب، فهي جنس وفرع في الوقت نفسه"[٣٤]، وتأسيساً على هذا يمكننا تحديد مفهوم الدلالة Semantics - في المصطلح الغربي الذي يستعمل في مقابل التداولية Pragmatics - هنا بأنه دلالة التركيب النحوي بقطع النظر عن الملابسات السياقية والعناصر التداولية، ولعلنا بهذا التحديد نحترز من وقوع البحث في لبس آخر ينتج من أن الدلالة Semantics يمكن أن تُفهم فهماً أرحب يستوعب دلالة التراكيب النحوية مضافاً إليها الملابسات السياقية والعناصر التداولية أيضاً، فكل ما ينتج عن هذه العناصر مجتمعة هو بشكل ما دلالة، وهذا ما يمكن أن يشكل المفهوم العام للدلالة الذي يمتد ليشمل التداولية؛ لأنه يعتني بالعناصر المنتجة للدلالة في صورتها الكلية بعناصرها اللسانية وغير اللسانية من ملابسات الموقف بما يشتمل عليه من أبعاد تداولية، ولا يدخل هذا المفهوم ضمن المقارنة الحالية بين التداولية والدلالة، ومن ثم جاز لنا أن نقول المعنى الدلالي ونقصد به المعنى المعتمد على التفسير الحرفي لمنطوق الجملة، والمعنى بشكل مطلق ونقصد به المعنى معتمداً على العناصر المؤثرة في إنتاجه في الأبعاد اللسانية وغير اللسانية، وضمنه يدخل المعنى التداولي أو المعنى السياقي.

ومن ثم كان التمييز بين الدلالة والتداولية أسهل في التطبيق منه في الشرح و التوضيح "فشرح هذه المسألة معقد بسبب الآراء المتضاربة التي تم طرحها في الستين سنة الماضية، فهذا يعد اقتراحاً بأنه ليس هناك طريقة واحدة لتوضيح هذا الاختلاف، وكيفية توضيحه هذه تعد مجرد مسألة مصطلحية، أو مسألة اتفاق عرضي، وعلى الرغم من تنازع هذه الآراء وتعارضها، فإنها كلها ساهمت في جعل هذا التمييز أسهل وذلك بإعطاء معلومات عنه، حيث إنه يطبق بشكل عام سواء من الناحية اللغوية أو الفلسفية، بالرغم من أنه من الواضح ما يكون في مسألة معينة من التعميم عندما يطبق الناس الفروق حول ظاهرة لغوية معينة، إلا أنه في بعض الحالات هناك أشياء تكون قليلة الوضوح، ويكون ذلك في كون هذه الظاهرة دلالية أو تداولية أو كليهما، ولكن من حسن الحظ أن هناك بعض الظواهر التي تكون دلالية دون جدال، أو تداولية دون جدال"[٣٥].

وقد جاء السياق بُعداً جوهرياً في التداولية إلى حد دخل معه في تعريفها، إذ يشير جيفري ليتش G.Leech إلى فكرة مقامات الكلام Speech situations في تحديد الفرق بين التداولية والدلالة، وذكر أن العناصر المكونة لهذا المقام تتمثل في: "المرسل والمستقبل - السياق - الأهداف والمقاصد - قوة فعل الكلام - الملفوظ" ورأى أنه من الممكن أن يضاف إليها عنصرا الزمان والمكان، ثم ذكر أن التداولية تتميز عن الدلالة في كونها تهتم بالمعنى في علاقته بمقام الكلام " Meaning in relation to a speech situation"[٣٦]، وقد امتدت هذه النظرة إلى فيرستشيرن Verschueren (١٩٩٩) الذي ذهب إلى أن: "واحدة من التحديدات التقليدية المقبولة بصورة واسعة بين التداولية والدلالية هي قولنا: إن الأخيرة تتعامل مع المعنى المستقل عن السياق، بينما تبحث الأولى المعنى في السياق، فإن التوظيف ذا المعنى للغة بعد صياغته برؤيتنا للتداولية لا يقتصر على (معنى داخل السياق)، الذي يمكن إضافته ببساطة إلى مستوى آخر من المعنى يُدرس بصورة متكافئة في الدلالية"[٣٧].

ولعل الحقيقة التي لا تقبل الجدال هي أن معنى الجملة (المعنى الحرفي - أو المعنى النحوي) له أهميته الكبيرة في عملية التحليل التداولي، ومن ثم فإن نقطة البدء عند ليتش اهتمت بالتمييز بين النحو والتداولية بوصف التداولية هدفاً مباشراً ومتطوراً، ولذلك فهو يطمح من مؤلفه هذا إلى أن يساعد في استحداث مدخل جديد بين النحو والبلاغة بوصف البلاغة العلم القديم الذي يحمل بذور التداولية [٣٨]، ثم يشير إلى أن الافتراض الذي ينبغي أن يُنطلق منه لدراسة هذا التمييز بين التداولية والنحو والدلالة بوصف الدلالة أحد مستويات التركيب النحوي هو "أن النحو - بوصفه دراسة النظام الشكلي للغة - والتداولية - بوصفها مبادئ استعمال اللغة - حقلان متكاملان في اللسانيات، فلا يمكن أن تُفهم طبيعة اللغة بدون دراسة كلا الحقلين، ودراسة التفاعل بينهما"[٣٩]، وبذلك تأتي الدلالة خطوة لا غنى عنها في التحليل التداولي للخطاب، يستوى في ذلك الدلالة المتعلقة بالتركيب النحوي والدلالة المتعلقة بمرجع العلامة اللغوية، فالعلامة بوصفها إشارة، تشير إلى شيء ما، يرتبط بها ارتباطاً طبيعياً كما هو شأن الدخان بالنسبة للنار، والعرض للمرض، هذا عن العلامة بشكل عام، أي في وجودها غير اللساني، أما بالنسبة إلى وجودها اللساني، وهذا ما يهمنا في هذا المقام، فإن الإحالة تتحدد من خلال السياق الوجودي، ومن ثم تمثل دراسة البعد الإشاري للعلامة اللغوية جزءاً من التداولية بوصفها رموزاً إشارية، فالإشارة في كلمات: (أنا ، هنا) لا تتحقق إلا من خلال السياق، وذلك بمعرفة الملابسات السياقية عن المتحدث والمخاطب والخطاب[٤٠].

وبذلك لا تتنكر التداولية في نظرتها الأكثر اتساعاً ورحابة للدلالة في مفهومها الخاص بل تتكئ على هذه الدلالة للوقوف على معنى المتكلم، وينطلق سيرل Searl في تفسير المنطوق الاستعاري من إيمانه بأهمية الوقوف على تفسير المنطوق الحرفي بوصفه الحلقة الأولى في تفسير المنطوق الاستعاري، أما محاولة تفسير المنطوق الاستعاري مع إهمال تفسير المنطوق الحرفي فهي محاولة تفشل غالباً في التمييز بين المنطوقين، ومن ثم ينطلق بداية من مبادئ تفسير المنطوق الحرفي بالبحث في السمات الضرورية للمقارنة بين المنطوق الحرفي والمنطوق الاستعاري[٤١]، وإذا كان جيري مورجان J. Morgan قد انتقد هذا الرأي عند سيرل، إذ يرى أنه من الخطأ الكبير أن ننسب الاستدلال على المعنى التداولي إلى المعنى النحوي للجملة[٤٢]، فإنه لم يعن إهمال معنى الجملة (المعنى النحوي) ولكنه أراد عدم الاكتفاء به، ومن هنا كانت دعوته إلى الالتفات إلى العناصر السياقية الأخرى، كما سيأتي في الحديث عن الاستعارة.

وقد وضع ليتش عدة نقاط أساسية انطلق منها إلى التمييز بين الرؤية التداولية والرؤية النحوية والدلالية، تتمثل النقاط التالية:

١. التحديد الدلالي للجملة يختلف عن تفسيرها التداولي.

٢. الدلالة سلطة قاعدة (نحوية)، أما التداولية فهي تحكم مبادئ (بلاغية).

٣. إن قواعد النحو أساساً عرفية، أما مبادئ التداولية العامة فهي أساساً ليست عرفية، فهي تتعلق بالأهداف المحادثاتية.

٤. إن التداولية العامة تربط المعنى (أو المعنى النحوي) للفوظ ما بقوته التداولية (أو قوة فعل الكلام Illocutionary)، وربما تتمثل هذه العلاقة نسبياً في الكلام المباشر وغير المباشر.

٥. إن التطابقات النحوية تعرف بدقة بواسطة تخطيطات قواعدية، أما التطابقات التداولية فتعرف بدقة بالمشكلات وحلها.

٦. إن التفسيرات والشروح النحوية هي ابتداءً شكلية، أما الشروح والتفسيرات التداولية فهي ابتداءً وظيفية.

٧. إن النحو فكري خالص، أما التداولية فهي نصية كما أنها تتعلق بالترابط التواصلي بين الأفراد.

٨. إن النحو يمكن وصفه بأنه فصول منفصلة ومحددة، أما التداولية فتوصف بأنها تقديرات مستمرة وغير محددة[٤٣].

وبذلك التفت ليتش هنا إلى فروق جوهرية بين الأبعاد التداولية للخطاب والأبعاد النحوية والدلالية بإشارته إلى أن سلطة القاعدة النحوية التي اكتسبتها من مواضعات عرفية تتحدد في التخطيطات القواعدية، على حين تتعلق التداولية بمبادئ بلاغية متجاوزة للأعراف، بل منتهكة لهذه الأعراف التقعيدية المعيارية في كثير من الأحيان بما يتعلق بها من انحرافات أسلوبية، مثلاً، وذلك لتعلقها بأهداف المنشئ في المحادثات وفي غيرها، ومن ثم تربط التداولية المعنى النحوي بقوته التداولية، كما تختلف التداولية عن النحو فيما يقدمه النحو من تفسيرات وشروح شكلية فكرية خالصة، على حين تقدم التداولية تأويلات وظيفية شاخصة إلى الأبعاد النصية والتواصلية بين الأفراد، ومن ثم يأتي التأويل التداولي بمثابة التقديرات المستمرة وغير المحددة القائمة على تتبع الظاهرة اللغوية من استعمال إلى آخر.

٥ ـ ويظل هذا التمييز مهيمناً في تحديد وظيفة التداولية ومهمتها ومادة عملها، إذ تحدد هذه الوظيفة دائماً بتجاوزها لمهمة دراسة الجملة والعلاقات الداخلية في النحو، وتجاوز دراسة قضايا الدلالة، أما التداولية فهي دراسة أفعال اللغة والسياق الذي تؤدى فيه هذه الأفعال، ويضيف ستالنكر Stalnaker ١٩٧٢ أنه "ثم نوعان من المشاكل الرئيسية يمكن أن تُحل بالتداولية: الأولى تعريف الأنواع المهمة لأفعال الكلام بدقة وناتج الكلام، الأخرى تصوير أشكال سياق الكلام الذي يساعد في تحديد القضية المعبر عنها بما تعطيه الجملة، إنها مشكلة دلالية لتحديد القواعد لملاءمة جمل اللغة الطبيعية للقضايا المعبر عنها، ومع ذلك ففي أغلب الأحوال فإن القواعد لا توافق الجمل مباشرة بالقضايا، ولكن توافق الجمل علاقات القضايا بهيئة السياق الذي تستعمل فيه الجمل، هذه الهيئات السياقية جزء من الموضوعات المهمة للتداولية"[٤٤]، ومن هنا تأتي التداولية بمثابة مجال العمل للخطط والأهداف[٤٥] يسعى إلى الوقوف على أقصى ما يمكن أن يتضمنه المنطوق من المعاني.

وقد سبقت الإشارة إلى تنبه ليتش إلى أن وظيفة التداولية العامة أنها تربط بين المعنى النحوي sense لأى ملفوظ ودلالته التداولية force، وهذه العلاقة نسبياً تتمثل في الكلام المباشر وغير المباشر، فمن المعروف أن الدلالة والتداولية تصف معنى ملفوظ ما بطرق مختلفة، وأن مهمة

التداولية هي شرح العلاقة بين هذين النوعين للمعنى: المعنى النحوي the sense الذي يوصف غالباً بأنه المعنى الحرفي، أو المباشر، وقوة فعل الكلام force، ثم يقول: "وإنني أفترض، كما فعل آخرون، أن المعنى يمكن وصفه بواسطة وسائل التمثيل الدلالي في بعض الاستعمالات الرسمية للغة، أما قوة التلفظ فإنها حتماً تتمثل في عدد من الإضمارات، والإضمار هنا يستعمل بمعنى أوسع مما ذهب إليه جرايس، ولكنني أوافق جرايس في اعتقاده أن حضور الإضمار المحادثاتي يجب أن يكون قادراً على حل المشكلة، وهذا نتيجة القول بأن التداولية تدرس السلوك الناتج عن دوافع معينة، وفقاً لمصطلحات الأهداف المحادثاتية"(٤٦).

وبذلك تكون الظاهرة اللغوية بشكل عام هي موضوع التداولية، وقد يبين جيف فرستشيرن Jef Verschueren أن التداولية ليست مكوناً إضافياً للنظرية اللغوية لأنها تقدم نظرة جديدة ومختلفة للظاهرة اللغوية، فهي تهتم بكيفية عمل مصادر اللغة Language Resources حال استعمالها في الوحدات الكلامية (الجملة - النصوص - المحادثات - الخطاب بشكل عام)، ثم يبين أن السبب في خضوع هذه المكونات للبحث التداولي " أنها منتجات أساسية توضع فيها الموارد اللغوية موضع الاستعمال الذي يتضمن - من جانب - إثراءً لهذه الموارد نفسها، ومن ناحية أخرى أن الخطاب لا يمكن تعريفه خارج نطاق استخدام السياق، وبالتحديد لا توجد ظاهرة لغوية على أي مستوى من المستويات تستطيع النظرة التداولية أن تتجاهلها، ثم يضرب مثلاً بأن عالم أنثروبولوجيا اللغة من الممكن أن يكتشف أن أعضاء جماعة معينة (مجتمع) يتبادلون النظام الصوتي للغتهم سواء أكانوا يتصلون بأعضاء آخرين من نفس المجتمع أو من غيره، وهذه الملاحظة تشير إلى ظاهرة استعمال اللغة، ومن ثم تعد من أساسيات التداولية"(٤٧).

وبذلك يتضح لنا أن وظيفة التداولية وموضوعاتها تتسم باتساع المجال ورحابته إلى حد يدفع إلى القول بأن الخاوف من التوسع غير المضبوط - الذي يذهب أبعد من حدود ما يمكن أن نطلق عليه لسانيات - ليست كلية بلا أساس، على حد تعبير فيرستشيرن(٤٨).

وفى النهاية يمكننا القول بأنه لا يمكن حصر التداولية في وحدة معينة من الوحدات التي تنطلق من التقسيم المرتبط بالمكونات التقليدية للنظرية اللغوية، فالظاهرة اللغوية لكي يمكن دراستها حال استعمالها لا يمكن حصرها في أي مستوى من التراكيب، أو يمكن أن ترتبط بأي نمط فيما يتعلق بالشكل والمعنى، إن التداولية لا تعد مكوناً إضافياً للنظرية اللغوية بل تقدم نظرة جديدة ومختلفة"(٤٩).

يأتي هذا الاتساع في بيان وظيفة التداولية من قِبَل فيرستشيرن Verschueren إيذاناً بفتح أبواب للرؤية التداولية تتناسب مع تشعبها وتداخلها في رؤى ومعارف أخرى مرتبطة بدراسة الظاهرة اللغوية، ولكنها تتعداها إلى أبعاد اجتماعية ونفسية وفلسفية تؤثر في الظاهرة اللغوية، أو تؤثر في توجيه عمليات الفهم والتأويل والتحليل، وقبل أن نتعرض لهذه المعارف التي تتلاقى مع النظرة التداولية نعرض أولاً للرؤية المتعارضة معها.

ثانيا: من الانغلاق السيميولوجي عند دى سوسير
إلى الانفتاح التداولى عند موريس

١ - لعله قد أصبح من الذيوع بمكان تعريف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات، وهو التعريف الأكثر اختصاراً في الوقت نفسه، ولكنه لا يطرح التفسيرات على نحو محكم، إذ يدفع إلى التساؤل عن المقصود بكلمة "علامة"؟ والواقع أن أنواع العلامات التي من المتوقع أن تقفز مباشرة إلى الذهن هي تلك التي تعرفها الحياة اليومية مثل علامات الطريق والعلامات البصرية، كما أن

العلامات يمكن أيضا أن تكون لوحات تصويرية أو رسومات أو صوراً فوتوغرافية، كما تتضمن العلامات أيضاً الكلمات والأصوات ولغة الجسد، ومن ثم يتولد الدافع عن السؤال عن هذه الأشياء الكثيرة، وكيف يمكن لأي إنسان أن يدرس مثل هذه الظواهر المتباينة؟ لقد أشار العالم اللغوي السويسري دو سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣)، وهو ليس مؤسس اللغويات فحسب ولكنه أيضا مؤسس ما يشار إليه على أنه السيميولوجيا، إلى أنه يمكن "أن نتصور أن العلم الذي يدرس دور العلامات هو جزء من الحياة الاجتماعية، ولكن ذلك العلم فرع من علم النفس الاجتماعي ومن ثم علم النفس العام أيضا ونحن نسميه السيميولوجيا، وهو علم يبحث في طبيعة العلامات والقوانين التي تحكمها، ولأن هذه القوانين لم توجد بعد فإن أحداً لا يستطيع أن يقول على نحو مؤكد أنها سوف توجد، وإن كان من الصواب أن توجد، إن اللغويات هي فقط جزء من هذا العلم العام، أما القوانين التي سوف تكتشفها السيميولوجيا فإنها ستكون قوانين قابلة فقط للتطبيق في اللغويات وعندئذ تصبح اللغويات منتسبة إلى مكان محدد بوضوح في حقل المعرفة الإنسانية"[٥٠].

ثم مقدمات تمهيدية مهّد بها سوسير للحديث عن السيميولوجيا التي قصد بها علم العلامات، عرض لها رامان سلدن على النحو التالي: "إذا استطعنا تجميع كل صور الكلمة في عقل كل الأفراد يمكننا إدراك الرابط الاجتماعي المكون للغة، إنه عبارة عن مخزن مليء بأعضاء مجتمع معين من خلال استخدامهم النشط للكلام، إنه نظام قواعدي له وجود داخل كل عقل أو أكثر تحديداً داخل عقول مجموعة من الأفراد حيث إن اللغة ليست كاملة عند أي متحدث وتوجد كاملة فقط داخل المجتمع، وعند فصل اللغة عن الكلام نفصل في الوقت نفسه: ١. ما هو اجتماعي عما هو فردي، ٢. ما هو أساسي عما هو تكميلي.

ومن ثم فإن اللغة ليست وظيفة المتحدث ولكنها منتج يتم استقباله بواسطة الفرد، إنها لا تتطلب تفكيراً مسبقاً، وتدخل الانعكاسات والمشاعر فقط لتحديد نوع اللغة وهذا سوف يتم تناوله فيما بعد، ولكن التحدث - على النقيض - يعد سلوكاً فردياً إرادياً وذهنياً، وأثناء هذا السلوك لا بد أن نميز بين: التراكيب التي يستخدم بها المتحدث شفرات اللغة للتعبير عن أفكاره والآلية السيكولوجية التي تسمح له بإخراج هذه التراكيب"[٥١].

ثم ينفذ سوسير إلى رؤيته للغة بوصفها نظاماً من العلامات إذ يرى أن "اللغة هي نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار ومن ثم يمكن تشبيهها بنظام للكتابة، واللغويات ما هي إلا جزء من علم العلامات، ومن ثم فإن القوانين التي سوف يكتشفها علم العلامات سوف تطبق على اللغويات وسوف تشغل اللغويات حيزاً معروفاً بين الحقائق الأنثروبولوجية"[٥٢].

ورأى سوسير أن تحديد موقع علم العلامات بالتحديد يعد مهمة علماء النفس، بينما مهمة عالم اللغة أن يكتشف ما الذي يجعل اللغة نظاماً خاصاً من بين بيانات علم العلامات الكثيرة، ولكنه ذهب يركز الانتباه على شيء واحد هو: إذا كنت نجحت في تحديد مكان للغويات بين العلوم فذلك لأنني قد أرجعتها إلى علم العلامات"[٥٣].

٢ - وقد أنجز آخرون غير سوسير دراسات أسهمت في التطور المبكر للسيميوطيقا مثل معاصره الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس، وتشارلز وليام موريس Charles William Morris (١٩٠١- ١٩٧٩)، ورولان بارت Roland Barthes (١٩١٥ - ١٩٨٠)، والجيرداس جريماس Algirdas Greimas (١٩١٧ - ١٩٩٢) ويوري لوتمان Yuri Lotman (١٩٢٢- ١٩٩٣) وكريستيان متز Christian Metz (١٩٣١ - ١٩٩٣) وأمبرتو إكو Umberto Eco (المولود في عام ١٩٣٢) وجوليا كريستيفا Julia Kristeva (المولودة ١٩٤١).

وقد ارتبط مصطلح (السيميولوجيا Semiology) بسوسير إذ يُستخدم ليشير إلى العرف السوسيرى Saussurean tradition ، بينما مصطلح (السيميوطقيا Semiotics) يشير أحياناً

إلى العرف البيرسي Peircean tradition، على أن المتوقع على نحو أكثر هذه الأيام هو أن مصطلح السيميوطقيا سيكون أكثر استعمالا كمظلة تشمل المجال بأكمله.

والسيميوطقيا لا تدرس ما نشير إليه بوصفه علامات فقط في كلامنا اليومي وإنما هي كل شيء يرمز إلى شيء آخر، والعلامات تأخذ شكل الكلمات والصور والأصوات والايماءات في جوهر السيميوطقيا، بينما كانت السيميولوجيا عند اللغوي سوسير علماً يدرس دور العلامات بوصفها جزءاً في الحياة الاجتماعية، أما بالنسبة للفيلسوف تشارلز بيرس فإن السيميوطيقا كانت مبدأ شكلياً للعلاقات يتصل بعلم المنطق اتصالا وثيقا، وبالنسبة لبيرس فإن العلامة هي شئ ما يقف أمام شخص ما ويتصل بفهم شيء ما في محاولة استيعاب لهذا الشيء، وهكذا أعلن بيرس أن "كل فكرة هي علامة"[٤١].

إن السيميوطقيا لم تتأسس على نحو واسع بوصفها فرعاً معرفياً أكاديمياً بل هي حقل دراسي يتضمن مواقف عقلية نظرية كثيرة وأدوات متصلة بعملية المنهج. إن أحد التعريفات الأكثر اتساعا هو الذي قدمه أمبرتو إكو؛ إذ يقرر أن السيميوطيقا تتصل بكل شيء يمكن أن يكون علامة.

ولقد تعرضت السيميولوجيا إلى عدة مراجعات من قِبَل السيميولوجيين أنفسهم، فإذا كانت السيميولوجيا عند سوسير قد حصرت اهتمامها في العلاقة بين الدوال والمدلولات فإن عناصر أساسية متصلة باللغة ـ وفق هذه النظرة السوسيرية ـ كانت بمنأى عن المعالجة العلمية التي تنوّر معرفتنا بهذا الجهاز الذي هو اللغة، إن النزوع السوسيري المتسم بنزعة المحايثة قد أغفل المرجع أو الأشياء التي تحيل عليها الكلمات كما ترك المبهمات أو الإشاريات في الظل ولم يلتفت إلى العناصر النصية التي تتخطى الجملة ناهيك عن العناصر النفسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي لا يمكن بدونها التمكن من الفهم المناسب لنسق اللغة"[٤٥].

ومن هنا كانت الرؤية المغايرة لرؤية دي سوسير التي جاءت على لسان السيميائي الأمريكي تشارلز موريس (١٩٣٨)، والتي راح فيها ـ متداركاً هذا النقص في الرؤية السيميوطيقية ـ يؤسس ثلاثة أجزاء من السيميوطيقا استمدها من بيرس وتُعانق فيها السيميوطيقا علم الدلالة على امتداد المجالات اللغوية التقليدية الأخرى، وقد جاءت على النحو التالي:

- الدلالة Semantics : صلة العلامات بما ترمز إليه.
- التركيب أو النُظم Syntactics (or Syntax) : العلاقات الشكلية أو البنيوية بين العلامات.
- التداولية Pragmatics : علامة العلاقات بالمؤول[٤٦].

وبذلك تدخل عناصر أخرى خارج اللغة في عملية التحليل السيميوطيقي "والواقع أننا بالعودة إلى إدراج عناصر الباث والمتلقي أي المستعملين نُدْخِل من النافذة كل العناصر التي سبق لسُوسُورْ أن استبعدها بدعوى أنها عناصر مشوِّشة على الدراسة المحايثة والتمييزية. والحقيقة هي أن سُوسُورْ لم يقص هذه العناصر الخارجية إلا لتأمين الدراسة السيميولوجية من الآثار السلبية لعلوم الاجتماع والنفس والتاريخ التي كانت آنذاك تداهم كل المجالات بطريقة غير مشروعة، كان المشروع السُّوسُوري هو التسييج العام للموضوع وحصر هذه المادة المدعوة لغة، وفي المرحلة الثانية نلاحظ عودة هذه العناصر بعد أن تبين للدارسين تعذر فهم هذه المادة اللغوية أو اللفظية بدون مراعاة العناصر الخارجية، وكنا هنا شهوداً على الثورة الثانية في السيميولوجية، أو هو تحول السيميولوجية إلى نظرية في التواصل"[٤٧].

ولقد بدأت السيميوطيقا تأخذ طريقها في أن تصبح المقاربة الرئيسية في الدراسات الثقافية في أواخر ١٩٦٠، وذلك ـ إلى حد ما ـ نتيجة لعمل رولان بارت، وبخاصة عندما تُرجمت أعماله الذائعة إلى الإنجليزية مثل مجموعة الأساطير ١٩٥٧المتبوعة بعدد كبير من الكتابات تزود الدارسين

المتطلعين إلى هذه المقاربة، فلقد صرح بارت ١٩٦٤ بأن السيميوطيقا "تهدف إلى أن تؤخذ في أي نظام من العلامات مهما كانت مادته وحدوده كالصورة والإيماءات والأصوات الموسيقية وسائر الأشياء والتداعيات المعقدة لكل هذه الأشياء، على اعتبار أنه يشكل إرضاء لشعيرة أو عرف أو أدوات ترفيه عامة: إن ذلك يشكل - إن لم يكن لغة - فإنه على الأقل يؤلف أنظمة من المعنى"[٥٨].

إن مقر السيميوطيقا في بريطانيا قد تأثر بشدة في أعماله في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) في جامعة برينجهام Birmingham حين كان المركز تحت إدارة عالم الاجتماع الماركسي الجديد ستيورات هال وكان مديرا له من (١٩٦٩ حتى ١٩٧٩) وعلى الرغم من أن السيميوطيقا ربما تكون أقل مركزية الآن في الدراسات الثقافية والدراسات الإعلامية (الذائعة - الشهيرة) - *على الأقل بالنسبة لوضعها المبكر وبالنسبة للصيغة البنيوية* - فإنها - *مع ذلك* - ستظل أساسية بالنسبة لكل إنسان في أي مجال ليفهم هذا المجال وما يجب على الأفراد من الدارسين أن يقيموه هو: هل السيميوطيقا نافعة لهم في إلقاء الضوء على أي ظاهرة متصلة بهم ؟ وكيف ؟

إن مصطلح النص عادة يشير إلى رسالة تم تسجيلها بطريقة ما (كتابية أو تسجيل صوتي أو تسجيل تلفزيوني) لذا فهي رسالة مستقلة في وجودها المادي عن مرسلها ومستقبلها. إن النص هو مجموعة من العلامات (مثل الكلمات والصور والأصوات وأحيانا الإيماءات) وهذه الرسالة مبنية (ومؤولة) بالإشارة إلى ملابسات عرفية في نوع أدبي أو وسيط خاص من الاتصال.

إن مصطلح الوسيط قد استُعمِل بطرق مختلفة من قِبَل منظرين مختلفين، وربما اشتمل على تصنيفات واسعة من كلام شفهي أو مكتوب أو مطبوع وحديث مذاع، أو تم تأديته خلال وسائل إعلام في أشكال تقنية محددة خلال وسيط محدد (كالتليفزيون أو الجريدة أو المجلات أو الكتب أو الصور أو الفيلم أو جهاز التسجيل)، أو خلال وسائل الاتصال بين الأفراد (الهاتف، الرسائل، الفاكس، البريد الأليكتروني، الفيديو كونفرانس، اتصالات الدردشة عبر شبكة الاتصالات)، إن بعض المنظرين يصنفون الوسيط طبقاً للقنوات التي تتضمن البصري والسمعي والملموس، وهكذا.

والتجربة الانسانية، وكل تمثيل لخبرة خاضع لأشكال كبح الانفعالات والعواطف من ناحية، وللقدرات المتضمنة في الوسيط، وكل وسيط محكوم بالقنوات التي تنقله، فعلى سبيل المثال حتى في الوسائط المرنة للغة فإن الكلمات تجعلنا نفشل في محاولتنا لتمثل بعض الخبرات، ولا نملك حيلة على الإطلاق في تمثل الرائحة أو اللمس بوسائلنا على نحو متفق عليه.

هناك وسائط وأساليب مختلفة تزودنا بأطر مختلفة للعمل من أجل تمثيل الخبرة وتيسير بعض أشكال التعبير ومنع أشكال أخرى، إن الاختلافات بين الوسائط تقود إميل بنفينست أن يعلن أن المبدأ الأول لأنظمة السيميوطيقا هو أنها ليست مترادفة ولا نملك القدرة على أن نقول (نفس الشيء) في الأنظمة المؤسسة مع وحدات مختلفة، على حين يرى هيلمسلف Hejlmslev أنه بالتدريب فإن اللغة هي السيميوطيقا التي يمكن ترجمة الأشكال السيميوطيقية الأخرى إليها.

إن الاستعمال اليومي للوسيط - بالقياس إلى الشخص الذي يعرف كيف يستعمله على نحو نموذجي - يمرُّ دونَ إثارة تساؤلات ودون أن يثير أية إشكالية، وإنما يمضي طبيعيا تماما ولا يؤدي هذا إلى الدهشة أبدا، إذ نستنبط الوسيط كوسيلة لإنجاز الأهداف المقصود إنجازها اتفاقيا.

والوسيط المستعمل على نحو متكرر أو أكثر طلاقة أو على نحو أكثر خفاء أو أكثر وضوحا، هذا الوسيط يميل إلى أن يكون ملائما، وبالنسبة لأكثر الأهداف إمعانا في تكرارها المنتظم فإن الوعي بالوسيط ربما يعوق تأثيره كوسيلة إلى النهاية، وفي الواقع يصبح الأداء نموذجيا عندما يكتسب الوسيط درجة الوضوح التي تملك قدرة كامنة في تأدية وظيفتها الأولية على نحو أعظم.

السيميوطيقا غالباً يتم توظيفها في تحليل النصوص (هذا على الرغم من أنها قد تكون أكثر ابتعاداً من أي نظام للتحليل النصي) وهنا من المفيد أن نلاحظ أن النص يمكنه أن يتواجد في أي وسيط، وربما يكون لغوياً أو غير لغوي، أو يتحقق فيه المستويان معاً وذلك على الرغم من النزعة اللفظية في هذا التمييز[٥٩].

هناك - بطبيعة الحال - مقاربات للتحليل النصي تختلف عن السيميوطيقا بشكل ملحوظ: التحليل البلاغي، تحليل الخطاب، وتحليل المضمون (المحتوي) 'content analysis'، ففي حقل الإعلام ودراسات الاتصال يكون التحليل المضموني منافساً بارزاً للسيميوطيقا بوصفه تحليلاً نصياً. وبينما تنضم السيميوطيقا بانغلاق إلى الدراسات الثقافية فإن التحليل المضموني يؤسس ضمن التقليد السائد لأبحاث علم الاجتماع، وبينما التحليل المضموني يتضمن نظرة كمية إلى تحليل المحتوي الظاهر للنصوص الإعلامية، فإن السيميوطيقا تنشد تحليل النصوص الإعلامية بوصفها هيكلاً بنائياً كلياً وتتحرى معاني تلميحية مستترة.

إن السيميوطيقا أحياناً كمِّية، وغالباً تتضمن رفضاً لكافة المقاربات، إن تكرار حدوث موضوع ما في النص لا يكفي أن يكون سبباً وحيداً في جعله ذا مغزي، إن السيميوطيقيين البنيويين structuralist semiotician يولون أكثر اهتمامهم لعلاقة العناصر ببعضها البعض، أما السيميوطيقيون الاجتماعيون فيؤكدون أهمية المعنى الذي يرتبط به القراء عاطفياً داخل النص.

وبذلك نرى أن السيميوطيقيين المعاصرين لا يدرسون العلامات في عزلة، وإنما بوصفها جزءاً من أنظمة العلاقات السيميوطيقة (وسيط أو وسيلة)، إنهم يدرسون كيف تتكون المعاني بوصفها وجوداً لا يتعلق بالاتصال فحسب وإنما يتعلق أيضاً ببناء الواقع والإبقاء عليه، ومن ثم كان للسيميوطقيا وعلم الدلالة Semantics (السيمانطيقا) اهتمام معروف بمعاني العلامات، ولكن بينما يركز علم الدلالة على ماذا تعني الكلمات، فإن السيميوطيقا تهتم بـ كيف تعني العلامات؟ أو كيف تؤدي العلامات المعنى؟[٦٠]

ثمة اتفاق نسبي بين السيميوطيقيين أنفسهم بالنسبة إلى مجال السيميوطيقا ومنهجها، وبالرغم من أن سوسير تطلع إلى اليوم الذي تصبح فيه السيميوطيقا جزءاً من علوم الاجتماع، فإن تعيين حدود السيميوطيقا بوصفها ممارسة نقدية ما تزال نسبياً قلقة وغير مستقرة بدلاً من أن تكون طريقة تحليلية تامة أو نظرية موحدة.

وقد عرض دانيال شاندلر عدة آراء تنتقد السيميوطيقية البنيوية من وجهات نظر متعددة ومختلفة الرؤى، فذهب إلى أن السيميوطيقا تنتقد في أغلب الأحيان بأنها استعمارية، فمنذ ظهر من بعض السيميوطيقيين أخذها بوصفها تهتم بأي شيء وكل شيء، وقابلة للتطبيق على أي شيء وكل شيء، تتجاوز تقريباً كل انضباط أكاديمي، ويعلق جون ستوروك John Sturrock (١٩٨٦) بأن امتداد حقل السيميوطيقا لتشمل الثقافة كلها، أمر منظور إليه من قِبَل المرتابين فيها على أنه نوع من الإرهاب الفكري intellectual terrorism .

يتطلب الاختبار التجريبي للادعاءات السيميوطيقية طرقاً أخرى، فإن المقاربات السيميوطيقية تصنع أنواعاً من الأسئلة الجديرة بالانتباه: فالسيميوطيقيون لا يسلطون الضوء على كيفية تأويل الناس للنصوص في خصوصيات سياقها الاجتماعي في الواقع، التي قد تتطلب رؤى إنثوغرافية ethnographic وظاهراتية phenomenological

السيميوطيقيون لا يصرحون دائماً بقصور تقنياتهم، والسيميوطيقا تُقدّم أحياناً بشكل غير ممحص بوصفها أداة عامة، السيميوطيقية السوسيرية تستند على نموذج لغوي لكن ليس كل شخص يوافق بأنه يمكن معالجة التصوير الفوتوغرافي والصور المتحركة - على سبيل المثال - بوصفها

لغات، ومن ثم أخذ على السيميوطيقا أننا نحتاج للتعلم من أجل قراءة الرموز الرسمية للصور الفوتوغرافية والصور السمعية والبصرية لأجهزة الإعلام، فإن تشابه الصور مع الحقيقة الجديرة بالملاحظة ليست مجرد مسألة اتفاق عرف ثقافي: إن الأعراف الرسمية تصادف بدرجة كبيرة صوراً ثابتة أو متحركة يجب أن تقدم مقداراً كبيراً من الإحساس حتى إلى مشاهد جديد، كما انتُقدت أيضاً الطريقة التي بها عالج بعض السيميوطيقيين أي شيء تقريبا بوصفه رمزاً، بينما تركوا تفاصيل مثل هذه الرموز غامضة (خصوصاً في حالة الرموز الأيديولوجية).

يقدم السيميوطيقيون تحليلاتهم أحياناً كما لو كانت حسابات علمية موضوعية تماماً بدلاً من تقبلها بوصفها تفسيرات شخصية، وعلى الرغم من ذلك فإن بضعة سيميوطيقيين يبدون أكثر شعوراً بحاجة كبيرة لتزويد دليل تجريبي للتفسيرات الخاصة، وكثير من التحليلات السيميوطيقية انطباعية بشكل رحب وبلا تحفظ، وغير منظم بشكل واضح، وبعض السيميوطيقيين يبدون مختارين للأمثلة التي توضح النقاط التي يرغبون في إقرارها، بدلاً من تطبيق التحليل السيميوطيقي على عينة عشوائية عامة، ومن ثم فإن الضرر الرئيسي للسيميوطيقا أنها معتمدة بشدة على مهارة المحلل الفردي.

إن الممارس السميوطيقي الماهر يمكن أن يقوم بمعالجة هزيلة ولكنه يصوغ تحليلاته الهزيلة هذه في أسلوب معقد ومدع في أغلب الأحيان، وفي بعض الحالات يتراءى التحليل السيميوطيقي بما لايتجاوز مجرد إبداء مظهر الإتقان خلال استعمال الرطانة التي لا يتجاوب معها أكثر الناس، ومن هنا يأتي التحليل السميوطيقي عملياً مشتملاً على قراءات فردية دائماً، فإذا رأينا تأويلات عدة محالة على نفس النص فإنه يتعذر وجود شاهد على أي مظهر من إجماع الآراء فيما بين السميوطيقيين المختلفين.

يجعل بضعة سميوطيقيين استراتيجيتهم واضحة بما فيه الكفاية التحليلية للآخرين لتطبيقها على الأمثلة المستعملة أو على غيرها، تهتم البنيوية السميوطيقية بألا تجعل أي نصيب للقراءات البديلة، فهي تفترض أحد أمرين: إما أن تفسيراتهم الخاصة تعكس إجماعاً عاماً، أو أن تفسيراتهم النصية منصبة على بنية العلامة ولا حاجة بها إلى ما يقر بشرعيتها، ولو أن السميوطيقيين الموجهين اجتماعياً يصرون على أن استكشاف تفسيرات الناس العملية أساسي في السميوطيقا.

بعض التحليل السميوطيقي انتُقِد بأنه ليس أكثر من نظرة تجريدية نظرية وشكلية قاحلة منشغلة تماماً بالتصنيف، فالسميوطيقية البنيوية يمكن أن تؤدي إلى إلغاء الاستجابة الجمالية خلال التركيز على الإطار النظري. فالتحليل السميوطيقى يُظهر في أغلب الأحيان ميلاً إلى التقليل من قيمة المجال العاطفي، على الرغم من أن دراسة التضمين يجب أن تتضمن الاستكشاف الحساس للفروق الدقيقة العاطفية المتغيرة والشخصية جداً.

في السميوطيقية البنيوية تكون البؤرة على اللغة langue بدلاً من الكلام parole ، وفق مصطلحات سوسير Saussure ، على الأنظمة الشكلية بدلاً من عمليات الاستعمال والإنتاج، ولقد انصرفت الدراسات البنيوية إلى أن تكون تحليلات نصية خالصة، وثم توازن ينشأ عندما يتحرك السميوطيقيون إلى ما بعد التحليل النصي، فهم بذلك يلحقون أهميات أخرى إلى التحليل النصي.

إن السميوطيقا تبدو مقترحة أن المعنى قابل للتفسير تماماً من ناحية تحديد التراكيب النصية، مثل هذا الموقف خاضع لنفس النقد بوصفه حتمية لغوية، وفي إعطاء الأولوية إلى القوة الحتمية للنظام يمكن أن تُرى على أنها أساس تقليدي محافظ، ويقيناً أن السميوطيقية البنيوية structuralist semiotics لا تنصب على عمليات الإنتاج، أو تفسير المتلقين، أو حتى نيات المؤلف، إنها تتجاهل ممارسات معينة، هياكل مؤسساتية، كما تتجاهل السياق السياسي

والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، حتى رولان بارت الذي يرى أن النصوص تصنف لتشجيع القراءة التي تفضل مصالح الطبقة المهيمنة، يحصر انتباهه في المنظومة النصية الداخلية ولا ينشغل بالسياق الاجتماعي للتفسير.

وثمّ نقد موجه إلى الوظيفية في البنيوية السميوطيقية يتحدد في أن الممارسات المادية مثل "قراءة النصوص" يجب أن تتعلق بالعلاقات الاجتماعية التي تُقيّم سياسة الممارسة الثقافية، فالوظيفية تعترف بإمكانية الحلول الداخلية لمشاكل التصميم. كما أن المقاربات البنيوية تنكر التصميم الاجتماعي، بيد أن النص يجب أن يتعلق بشيء ما غير تركيبه الخاص. وبعبارة أخرى، يجب أن نفسر كيف يتشكل ويصبح بناءً، ومن ثم يجب أن نأخذ في حسابنا. ليس فقط: كيف تدل العلامة؟ (بنيوياً)، لكن أيضاً: لماذا تدل؟ (اجتماعياً)، فإن البنيات ليست أسباباً، وإن العلاقات بين الدوال ومدلولاتها قد تكون وجودياً Ontologically اعتباطية لكنها ليست اعتباطية اجتماعياً، إذ يجب أن نحذر من جعل فكرة العلامة ـ بوصفها اعتباطية ـ تدفعنا لتبني أسطورة حياد الوسيط.

كيْف نَعْرف بأن باقة الورد تدل على عاطفة مالم نعرف أيضاً نية المرسل ورد فعل المستلم، ونوع العلاقة التي يشتركون فيها؟ إذا كانوا أحباء ويقبلون عُرف إهداء الزهور وتقبلها بوصفه مظهرا للحب الجنسي والرومانسي، ثم قد نقبل نحن هذا التأويل.

لكن إذا نحن فعلنا هذا، فإننا لا نفعله أيضاً اعتماداً على قاعدة العلامة، ولكن على العلاقات الاجتماعية التي بمقتضاها نحدد موضع العلامة. إن الورد لربما أيضاً يرسل بوصفه نكتة، أو إهانة، أو علامة امتنان، وهكذا. فإنهم قد يشيرون إلى العاطفة من ناحية المرسل، ولكن قد يكون النفور من ناحية المستلم؛ هم قد يبينون علاقات عائلية بين الأجداد والأحفاد بدلاً من علاقات بين الأحياء، وهكذا. بل قد يعنون حتى المضايقة الجنسية[61].

٣ ـ إذا كانت السيميوطيقية البنيوية تمثل بشكل ما رد فعل على المعالجات النقدية المغالية في اعتمادها على عناصر تفسيرية تقع خارج حدود لغة النصوص، أو تهدف إلى اتخاذ النصوص وثائق تفسيرية لظواهر غير لغوية، فإن التداولية بدورها تمثل رد فعل على مغالاة السيميوطيقية البنيوية في رد فعلها هذا، وتتلاقى السيميوطيقية مع البنيوية في نظرتها إلى العلامة وعلاقات العلامات فيما بينها في التراكيب النحوية، ومن المعروف أن عدداً آخر غير سوسير أسسوا نطاق السيميوطيقا مثل هيلمسلف Hjelmslev (١٨٨٩ – ١٩٦٦) ورومان جاكوبسون Roman Jakobson (١٨٩٦ – ١٩٨٢) وغيرهم من الأعلام الذين كانت لهم رؤاهم البنيوية، ومن ثم فإنه من الصعب أن نفصل السيميوطيقا الأوربية عن البنيوية في أصولها؛ لأن البنيويين العظام لا يتضمنون سوسير فقط ولكنهم يتضمنون أيضا كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss (١٩٠٨ – ١٩٩٠) في الأنثروبولوجيا فقد رأى مادته فرعاً من السيميوطيقا، وكذلك جاك لاكان Jacques Lacan (١٩٠٩ – ١٩٨١) في التحليل النفسي.

إن البنيوية منهج تحليلي تم توظيفه عن طريق عدد كبير من السيميوطيقيين وهي منهج مؤسس على النموذج اللغوي عند سوسير، والبنيويون ينشدون وصف الهيئة الكلية لتنظيم العلاقات كلغات كما فعل ليفي شتراوس مع الأسطورة وصلات القرابة والطوطمية، وكذلك لاكان والعقل اللاواعي، وبارت وجريماس مع (النحو المتعلق بسردية القص).

اهتمت البنيوية بتحليل العناصر اللغوية التي يتكون منها النص بغض النظر عن الملابسات الخارجية التي صاحبت تكون النص أو الملابسات المتعلقة بالمنشئ أو المتلقي أو الظروف، أو ما إلى ذلك فيما يندرج تحت كلمة السياق، " فإذا ما اتبعنا إجراءات التحليل اللغوي

بدأب ـ بطريقة آلية لكي نتجنب الانحياز ـ أمكن لنا الحصول على جرد كامل بالأنساق الموجودة في نص من النصوص، وتبدو الدعوة أولاً: بأن علم اللغة يقدم لنا حساباً بالوصف الشامل غير المنحاز لأي نص من النصوص، ثانياً: بأن حساب الوصف اللغوي هذا يؤلف إجراء كشفياً للأنساق الشعرية، من حيث إنه إذا ما تم اتباعه بشكل صحيح، فإنه يمنحنا بياناً بالأنساق الموجودة في النص بطريقة موضوعية"[62] وبذلك تقر البنيوية المبدأ الصارم للنظرية بموضوعيتها في التحليل الذي لا يلتفت إلى شيء غير تحليل العلاقات الداخلية اللغوية في النص بوصفه نصاً بلا عالم وبلا مؤلف[63]، فقد نظر البنيويون إلى النص بوصفه عالماً "مغلقاً على نفسه، موجوداً بذاته"[64] ومن ثم يأتي التحليل البنيوي بمثابة مغامرة للكشف عن الدلالة.

وقد تنكرت البنيوية للافتراضات العقلية Presupositions التي قالت بها الفلسفات السابقة عليها، ومن ثم تأتي البنيوية بمثابة رد الفعل المعرفي على هذه الفلسفات، وبسقوط هذه الافتراضات أو المعرفة القبلية A-priori تسقط الفلسفة العقلية والماركسية "ويزداد سقوط المعرفة الفلسفية مع البنيوية حين تنكر الذات العارفة، أو (الأنا أفكر) جوهر الكوجيتو Cogito الديكارتي؛ لأنها تنأى بنفسها عن المعرفة إلى القول بنفسها منهجاً، أو كما يقول دى سوسير Methodological حين عرف اللغة بأنها نظام من العلامات، فأسقط المعنى من اللغة، وأبقى عليها نظاماً او شكلاً ليس غير، وهذه هي أصول فكرة الشكلية المقول بها في البنيوية، ومن هنا سوف لا ينظر النقد البنيوي إلى موضوعات الأدب من جهة جمالها ولا إنسانيتها، وإنما من جهة العلاقات أو النظام التحتي الذي يحكم هذه الموضوعات"[65].

ومن هنا كان اهتمام البنيويين بالتحليل التزامني Synchronic الذي يدرس الظاهرة كما لو أنها جمدت في لحظة واحدة من الزمن؛ بينما يركز التحليل التتابعي diachronic على التغيير بمرور الوقت، وبقدر ما تميل السميوطيقا البنيوية إلى التركيز على التحليل التزامني بدلاً من التحليل التتابعي diachronic (كما هو الحال في السميوطيقية السوسيرية)، فقد أغفلت الطبيعة الدينامية للأعراف الإعلامية، كما أنها يمكن أن تقلل من شأن التغييرات الدينامية أيضاً في الأساطير الثقافية، كما تهمل السميوطيقية البنيوية تماماً التقدم والتاريخية، على خلاف النظريات التاريخية مثل الماركسية، ومن العسير أن يكون هناك تحليل سميوطيقي بنيوي شامل؛ لأن التحليل الكامل ما زال واقعاً في ظروف اجتماعية وتاريخية خاصة، هذا مدعوم بموقف ما بعد البنيوية Poststructuralist بأننا لا نستطيع الخطوة خارج أنظمة الدلالة[66].

ولكن إذا كان هؤلاء البنيويون قد استغرقوا في البحث عن (التراكيب العميقة) التي تمتد تحت ملامح الظاهرة، فإن السيميوطيقيين الاجتماعيين المعاصرين قد تحركوا وراء الفكر البنيوي المتصل بالعلاقات الداخلية للأجزاء خلال نظام تام في ذاته قاصدا أن يستكشف استعمال العلامات في مواقف اجتماعية محددة، إن نظرية السيميوطيقا الحديثة هي أيضا متحالفة مع المقاربات الماركسية التي تؤكد على دور الأيديولوجيا، وذلك ضمن نظرتها إلى الملابسات التي تقع خارج حدود النص.

وقد تكشّف زيف هذه المخايلة المتعلقة بانغلاق النص واقتصار التحليل على العلاقات الداخلية في الممارسة الفعلية للتعامل مع النصوص والأعمال الأدبية حيث كانت الممارسة الحقة تُظهر خلل التنظير الذي يركز على بعد علائقي واحد، وتفرض على داعية الشعرية النظر إلى خارج البنية على نحو واعٍ أو غير واعٍ، إذ لا يمكن لأحد أن يمضي إلى النهاية في فحص البنية دون أن يجد نفسه خارجها بأكثر من معنى، وذلك من حيث هي نسق يُفضي حضوره إلى غيابه، بالقدر الذي تُفضي دواله إلى مدلولات واقعة في العالم، وبالقدر الذي تتكشف به البنية عن نص متناص ينطوي في داخله على ما يشير إلى خارجه، "هذا الخارج هو التاريخ الذي حاولت البنيوية

أن تفر منه، والذى يعني على مستوى شعرية البنية، دوافع التشكل وتقاليد النوع وتناص الوقائع والأحداث والمعطيات، فضلاً عن آفاق التوقع والاستجابة وشروط التلقي والاستقبال"(٦٧).

وتأتي التداولية رد فعل على هذه الصرامة الزائدة في البنيوية المتعلقة بالنظرية، وبذلك تأتي التداولية بوصفها اتجاهاً ذاع وانتشر في مرحلة ما بعد البنيوية متعارضة مع مبدأين أساسيين في البنيوية: مبدأ صرامة النظرية بالتحليل اللغوي، ومبدأ انغلاق النص على نفسه وعدم الالتفات للأبعاد السياقية، وبذلك أصبحت رد فعل "لكثرة التنظيرات التي ازدهرت في تلك المرحلة، فقد رأى مجموعة من الفلاسفة والنقاد أن ما يعرف بـ"النظرية" ـ ويقصدون أية تركيبة معرفية لغوية تدّعي صفة النظرية ـ إنما جاءت نتيجة محاولة خاطئة في المقام الأول لتفرض معايير تفسيرية أو تقويمية كلية على ظواهر تستعصي طبيعتها العددية والمتنوعة على الاختزال في أنموذج تفسيري أو تقويمي أو تحليلي واحد، وهو ما تسعى النظريات عادة إلى تحقيقه، ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك البنيوية والماركسية اللتان تحاولان بصرامة منهجية إعطاء تفسيرات واضحة بل وآلية لظواهر ثقافية وأدبية متباينة إلى حد التنبؤ بما سيحدث لظاهرة ما"(٦٨).

وإذا كان ثم التفات إلى السياق في بعض الممارسات البنيوية فإن هذا السياق له مفهومه الخاص عند البنيويين، فالبنية عندهم "كيان خاص ذات ارتباطات داخلية، وإذا كان هناك نظام وراء كل دعوى، فالسياق ليس سوى معر من نظام إلى آخر، وهو معر غير مكوّن ولكنه عائد من الرسوخ المكتسبة من النظام الثاني بمقتضى التفاعلات المتزامنة كلياً"(٦٩)، وبذلك تولي البنيوية اهتمامها لتحليل لغة النص دون الاهتمام بالعناصر الخارجية؛ على حين يذهب المعارضون من تداوليين وغير تداوليين إلى أن دراسة الأدب ينبغي أن تأخذ في حسابها علاقته مع حياة المؤلف وظروف العصر(٧٠)، بل لقد "أدرك البنيويون بعد خبرة أعوام أخطار النصية المجحفة، لذلك تأسس فكر التجاوز بنقد التجربة السالفة استناداً إلى الجماليات والفينومينولوجيا والتأويلية والتداولية"(٧١)، وقد أخذت محاربة مبدأ إغلاق النص البنيوية أشكالاً مختلفة في دراسات كثيرة؛ "فالخروج عن المنهج البنيوي إنما هو خروج إلى حركة الكلام والحياة مقابل النموذج السكوني للثنائية البنيوية، ومن ثم رفض ج. كوهين Cohen فكرة إغلاق النص الخطيرة، وذلك باسم الشعر الحي أيضاً مقابل البنيوية الميتة: يلوح في أفق الشعرية البنيوية شبح الآلة المخيف، ولقد كان مشروع كوهين، ومنذ كتابة بنية اللغة الشعرية، تحطيم إغلاق النص"(٧٢).

ولكن تبقى التداولية هي التي تمثل في ذلك رد الفعل المنهجي المنظم على هذه المنطلقات البنيوية، يقول فيرستشيرن J. Verschueren "إن اتجاهات البنيوية اشتملت على رؤية اللغة على أنها نظام ذاتي ترتبط فيه كل العناصر وظيفياً ببعضها البعض، وتشتق مغزاها كلية من العلاقات الوظيفية بالعناصر الأخرى، ومن ناحية أخرى تؤكد التداولية على الترابط الوظيفي بين اللغة وجوانب الحياة الإنسانية الأخرى، وبسبب عدم إدراك المغزى الكامل لهذا، فإن وظيفة البنيوي تظل في الغالب آلية وتسمح لجوانب محددة من المعنى أن تظهر، فقط هامشياً، بينما تعطيها التداولية دوراً مركزياً، ومع هذا يجب أن نكون حريصين ألا نطبق ذلك على كل البنيويين"(٧٣).

وبذلك يتضح موقف الرؤية التداولية من مبدأي البنيوية المنطلقَيْن من الانغلاق في التحليل على العلاقات الداخلية للنص، لتأتي التداولية فتحاً لانغلاق النص يقتضي الإفادة من الملابسات السياقية في التحليل المتجاوز للرؤية اللسانية، ويلفت جان فرانسوا ليوتار (١٩٧٩) في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" إلى أن البعد التداولي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعرفة وإنتاج المعرفة الجديدة، إذ يتم عرض هذه المعرفة الجديدة في قالب لغوي دائماً. ومن ثم تبقى الحجة منقولة عبر

وسيط لغوي، وليس إقرار هذه المعرفة الجديدة سوى إذعان للحجة المصوغة لغوياً، ومن ثم يكون الكلام عنده نمطاً خاصاً من الصراع "فأن تتكلم يعني أن تقاتل، بمعنى اللعب، وأفعال الكلام تندرج تحت تناحريات عامة، ولا يعني هذا بالضرورة أن المرء يلعب لكي يكسب، إذ يمكن بنقله لمجرد لذة ابتكارها، وهل هناك شيء آخر في جهد ملاحقة اللغة الذي يتولاه الكلام الشعبي والأدب؟ تنشأ بهجة فائقة من الابتكار اللانهائي لانعطافات الجملة، والكلمات والمعاني لتلك العملية التي تكمن خلف تطور اللغة على مستوى الكلام، لكن لا شك أن هذه اللذة نفسها تتوقف على إحساس بالنجاح الذي أحرز على حساب خصم، خصم واحد على الأقل، وخصم خطير: هو اللغة المقبولة، أو التضمين"(٧٤).

وعلى الرغم من أن مصطفى ناصف لم يتعرض لمصطلح التداولية، ولم يرجع في كتابه "اللغة والتفسير والتواصل" (١٩٩٥) إلى مراجع التداولية، فإنه قد عالج فكرة الملابسات الخارجية للنص بوصفها رد فعل على المناهج والنظريات اللغوية التي تجعل من النص وحدة لغوية منغلقة على ذاتها، فهو يصف فكرة التحليل الداخلي وانغلاق النص على عناصره اللغوية بأنها العالم الوهمي المكتفي بذاته، ويشير إلى أنه أساس ما يسمى باسم البنائية والسيميولوجية"(٧٥)، ويذهب محذراً من مغبة هذا الانغلاق بقوله: "إذا أغلقنا الباب وحاولنا أن نشرح اللغة من داخلها، كما يقال، فسوف يفوتنا علم كثير، سوف يفوتنا هذا التنبيه النبيل إلى أن كل ظاهرة أسلوبية تحقق وظائف اجتماعية، وأنا أومن أن اللغة ليست نظاماً مغلقاً على نفسه، وأن تطوراتها لا يمكن أن تشرح شرحاً مناسباً إذا تجاهلنا موقفنا من المجتمع، كل ظاهرة أسلوبية هي من بعض الوجوه موقف، واختيارات اللغة لا تشرح بمعزل عن سائر اختيارات الحياة"(٧٦).

ويذهب إلى أنه ربما كان هذا التصور نموذجاً لكثير من عمليات التنظير الحديثة التي لا يوثق بها مستنداً إلى آراء ريتشاردز التي يرفض فيها الفصل بين الجمل والمواقف، وأن دراسة الجمل نحوياً بمعزل عن المواقف التي قيلت فيها لا يقف بالفسر على المعنى، بل يجب أن يفحص المعنى من خلال اللغة والمواقف في آن واحد "فالتمييز بين الموقف واللغة يفوتنا كثيراً، ويجب أن نبرأ من تصور العلاقات البسيطة المباشرة بينهما، هناك فرق معين بين القول المنطوق والموقف، ولكن طرق الارتباط بينهما تحتاج إلى تحليل وأساليب متطورة، والقول الذي نقوله هو اختيار معين من بين اختيارات بديلة لا تتضح من داخل اللغة، نحن ننسى أن المعنى يتألف من جزءين هما اللغة والموقف ... ، ويبدو تجاهل هذا التمييز حينما نرى غير قليل من اللغويين المحدثين يزعمون أن وصف المعنى مرتبط بالقوالب الداخلية للغة وحدها، وهكذا يتصور هؤلاء الباحثون أن نشاط اللغة يمكن أن يفهم بمعزل عن مواقف في خارجها"(٧٧).

إن المرور من البنيوية إلى ما بعد البنيوية إنما هو انتقال من القراءة الوصفية الخالصة التي تعتمد النص لفهم تركيبه الداخلي الخاص إلى قراءة التأويل المشروط بالنصية وما يتعلق بها من ملابسات خارجية للكشف "عن أدق آليات اشتغاله الدلالي، وكما تشهد السيمانطيقا على هذا التحول الخطير في وعي القراءة الخاصة بالنص الأدبي مواصلة لنهج المباحث السيميولوجية، تسهم الهرمنيوطيقا الحديثة والتداولية ـ وقد طورت المباحث اللسانية ـ في توسيع آفاق القراءة، وتنويع وسائلها، وتعميق محصل نتائجها النظرية والإجرائية، وينتج عن الاختلاف بين السيمانطيقا والهرمنيوطيقا والتداولية ثراء معرفي هدم أسطورة العلموية وانتصر للقراء وحرية الفكر الناقد"(٧٨).

وتتلاقى بعض أفكار ريتشاردز مع وجهات نظر التداولية الحديثة في معارضة الاقتصار في استنباط المعنى من داخل اللغة فحسب، ويفرق مصطفى ناصف بين موقف ريتشاردز وموقف دي سوسير وما انبنى عليه من فكرة الثنائيات الضدية، أما الموقف الضدي لريتشاردز فيستنكر أن

يُستفوح نشاط اللغة بهذا الأسلوب اليسير "ومن ثم أدخل في تقدير المعنى اعتبارات خارجية - بوجه ما - مثل علاقة المتكلم بالمخاطب، ومقصد المتكلم، وعلاقة المتكلم بموضوعه"(٢٩)، وليس ثم شك في أن هذه العناصر الخارجية تتلاقى مع جوهر فكرة التداولية في تعارضها مع فكرة الانغلاق على النظام الداخلي للغة النص، بل إن النظريات والرؤى المتوافقة مع التداولية في مقاربة الظاهرة اللغوية كثيرة متعددة بتعدد أوجه التلاقي التي تصل إلى حد التداخل أحياناً، وتتمثل في نظريتي السياق وأفعال الكلام، وهذا أمر يحتاج إلى بحث آخر.

الهوامش :

١ - خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية. ت حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة ١٩٩١، ص٢٣٢.

٢ - واورزنياك (زستيسلاف): مدخل إلى علم لغة النص. ترجمة سعيد بحيري، ط ١مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٣م، ص ٨٦.

(3)- Shaozhong Liu: what is Pragmatics,1999 http://www.gxnu.edu.cn/Personal/szliu/definition.html

٤- سعيد بنكراد: التأويل بين بيرس ودريدا، مجلة علامات، مكناس، المغرب عدد ١١ سنة ١٩٩٩م

(5) G. Leech : The principles of Pragmatics , Longman , U,S,A, 1983 , p.15.

(6) G. Leech : idem , p.1.

(7) Levinson , Stephen : Pragmatics , Cambridge University Press, 1983 , p.100.

(8) Shaozhong Liu : idem.

(9) G. Leech : idem ,pp.15,16.

١٠- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية: ترجمة: سعيد علوش، ط مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب ١٩٨٦م، ص ٨٤

١١- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، مرجع سابق ص ٨٤

(12)The Oxford Companion to Philosophy , 1995, p. 709

(13) Idem, 1995, p. 709

(14)The Cambridge Dictionary of Philosophy , Lycan 1995, p. 588

١٥- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة. ط الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٧٦

(16) Jef Verschueren : Understanding Pragmatics London 1999, p. 1

(17) Idem.

(18) Kent Bach : The Semantics-Pragmatics Distinction What it is and Why it Matters. http://userwww.s-fsu.edu/~kbach/semprag.html .

١٩- يعقوب فام: البراجماتية، أو مذهب الذرائع، ط٢ الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٣١

٢٠- محمد الشنيطي: وليم جيمس، ط ١ مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٧٥م، ص ٧٢. وذكر أن جيمس هو أول من استعمل المصطلح ، ولم يشر إلى مقال بيرس.

(21) Levinson , Stephen : idem, P 100

(22) Shaozhong Liu: idem.

(23) Shaozhong Liu: idem.

٢٤- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة . مرجع سابق ، ص ٧٧ ، ٧٨

٢٥- مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية ، ط مكتبة لبنان ، بيروت (بدون تاريخ) ص ٤٣٠

٢٦ - يعقوب فام: البراجماتية، أو مذهب الذرائع، مرجع سابق ص ١٤٢

٢٧- يعقوب فام: مرجع سابق ص ١٤٢ ، ١٤٣

٢٨ - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط١ السعودية ١٩٩٥م ص ٨٩

٢٩- يوسف أبو العدوس: البراجماتية مصطلحاً نقدياً، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة ٢٠٠٠م، بإشراف عز الدين إسماعيل.

٣٠ - يوسف أبو العدوس: البراجماتية مصطلحاً نقدياً، مرجع سابق ص٦٧

٣١ - وقد وردت هذه الترجمة عند: أحمد المتوكل: التداولية في اللغة العربية، ط الدار البيضاء ١٩٨٥م، وفي العام التالي صدرت ترجمة سعيد علوش لكتاب "المقاربة التداولية" لفرانسواز أرمينكو عن مركز الإنماء القومي، الرباط المغرب ١٩٨٦م، كما وردت عند محمد البكري: في ترجمة كتاب "مبادئ في علم الأدلة" لرولان بارت، ط دار الحوار، اللاذقية، سوريا ١٩٨٧م، صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٦٤: أغسطس آب ١٩٩٢م، بخلاف ما أشار إليه يوسف أبو العدوس من أن طبعته الأولى سنة ١٩٩٦م عن مكتبة لبنان، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. (يوسف أبو العدوس: البراجماتية مصطلحاً نقدياً ص ٨٦).

(32) Shaozhong Liu : idem .

٣٣ - فرانسواز أرمينكو : المقاربة التداولية - مرجع سابق ص ١٠

٣٤ - محمد العمري: مقدمة ترجمة كتاب البلاغة والأسلوبية لهنريش بليت ، دار إفريقيا الشرق - المغرب، سنة ١٩٩٩، ص ١٦.

(35) Kent Bach : idem.

(36) G. Leech : idem, p. 15

(37) Jef Verschueren : Understanding Pragmatics, p. 3

(38) G. Leech : idem, p xi

(39) ibid, p. 4.

٤٠ - فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، مرجع سابق، ص ١٩

(41) John R. Searl : Metaphor , in Metaphor and Thought , edited by : Andrew Ortony , Cambridge University Press , 1981 , p. 94

(42) J. L . Morgan : Observations on the Pragmatics of Metaphor , in Metaphor and Thought , edited by : Andrew Ortony , Cambridge University Press , 1981 ,p. 138

(43) G. Leech : idem, p.5.

(44) Kent Bach : idem .

٤٥ - إلهام أبو غزالة، علي خليل محمد: مدخل إلى علم لغة النص، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٥٥

(46) G. Leech : idem, p. 30

(47) Jef Verschueren : idem, p. 2

٤٨ - فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص ١٩

(49) Jef Verschueren : idem, p. 10

(50) Eco , Umberto : A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976. p. 83

(51) Raman Selden : The theory of criticism , from Plato to the present , New york , 1988 , p. 351.

٥٢ - المرجع السابق نفسه ص ٣٥٢.

٥٣ ـ المرجع السابق نفسه ص ٣٥٢.
٥٤ ـ أمبرتو إكو، مرجع سابق ص ٨٤.
٥٥ ـ محمد الولي: التواصل والسيميوطيقا، مجلة علامات، المغرب، عدد ١٦ عام ٢٠٠١م
٥٦ ـ خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ت حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة ص٢٣٢ ،
Daniel Chandler : Semiotics for Beginners , www.mediamanual.at
٥٧ ـ محمد الولي: مرجع سابق.
٥٨ ـ دانيال شاندلر، مرجع سابق
٥٩ ـ السابق نفسه
٦٠ ـ السابق نفسه
٦١ ـ السابق نفسه
٦٢ ـ جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، ط ١ دار شرقيات، القاهرة ٢٠٠٠ ص ٨١
٦٣ ـ بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، ط١ عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، القاهرة ٢٠٠١م ص ١١٢
٦٤ ـ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقاربة بنيوية تكوينية، ط دار العودة بيروت ١٩٧٩م ص ٢١.
٦٥ ـ حلمي مرزوق: النظرية الأدبية والحداثة، ط المعارف دمنهور ٢٠٠١ ص ٧٨
(66) Daniel Chandler : idem.
٦٧ ـ جابر عصفور: نظريات معاصرة، ط مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٨م ص ٢٤٠
٦٨ ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط ١. السعودية ١٩٩٥م ص ٨٩
٦٩ ـ جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشير أوبرى، ط ٣ منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢، ص ٦٧
٧٠ ـ جيزيل فالانسي: النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي عالم المعرفة، الكويت عدد ٢٢١، مايو ١٩٩٧، ص ٢١٣
٧١ ـ مصطفى كيلاني: إبدالات المبحث النقدى الأدبي المعاصر ومشكلات الاستقبال العربي، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبي، القاهرة ١٩٩٧م جـ ٢ ص ٩١
٧٢ ـ جيزيل فالانسي: مرجع سابق، ص ٢١٣
(73) Jef Verschueren : idem, p. 9
٧٤ ـ جان فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، تـ أحمد حسان، دار شرقيات القاهرة ١٩٩٤، ص ٣٣
٧٥ ـ مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل. عالم المعرفة، الكويت عدد يناير ١٩٩٥م ص ٢٣٥
٧٦ ـ المرجع السابق نفسه ص ٢٣١
٧٧ ـ المرجع السابق نفسه ص ٢٣٧
٧٨ ـ مصطفى كيلاني: إبدالات المبحث النقدى الأدبي المعاصر، مرجع سابق جـ ٢ ص ٩١ ، ٩٢
٧٩ ـ مصطفى ناصف: مرجع سابق ص ٢٤٢

كانط واستقلال الإستطيقا

عمرو الشريف

تفصل فجوة، بل لعلها هوة عميقة، بين الناقد الأدبي والمتخصص في علم الجمال، إذا ما اعتبرنا الكتب المتواجدة في المكتبات دليلاً على العلاقة بينهما. ولكن سلطة النقد تعتمد على قدرته على التوافق مع علم الجمال، وسلطة المتخصصين في علم جمال الأدب تعتمد على قدرتهم على التوافق مع النقد الأدبي.

جون كرو رانسوم

مقدمة:

يعد استقلال الفن والأدب عن الحياة وعن مجالات المعرفة الأخرى Autonomy أهم الخصائص التي تميز الفن الحداثي، بل لعله يمثل الجوهر الذي يستمد منه هذا الفن باقي خصائصه، وبالتالي أيضاً يستمد النقد الفني والأدبي والنظريات النقدية، وجودهم ومشروعيتهم منه. وتعتمد رؤية النقد الحداثي للفن على مدى قبولها لهذا الاستقلال من عدمه. إلا أن هذا الاستقلال لا يمكن استيعابه وإدراك أسبابه من خلال العرض البحت لبعض الأعمال الأدبية والفنية وتتبع تطورها وإنما عن طريق إدراك العوامل الاجتماعية والتنظير الفلسفي اللذين صاحبا انفصال الفن عن المجالات المعرفية الأخرى واللذين كان لهما أشد الأثر في تشكيل الرؤية النظرية والفهم النقدي لهذا الفن. ويستتبع ذلك، بالطبع، الأشكال المحددة التي اتخذتها المحكات النقدية للحكم على الفن الحداثي. ولهذا كان لزاماً على دارس الفن الحداثي أن يدرك طبيعة نشأته وتطوره، والعوامل التي ساهمت في ظهوره بشكله المعروف.

يمكن فهم الفن الحداثي بمقارنته مع الأشكال الفنية السابقة عليه كالفن الديني الذي انتشر في العصور الوسطى وفن البلاط الملكي والذي يعد بلاط الملك الفرنسي لويس الرابع عشر خير ممثل له. إلا أن تطور الفن الأوروبي من هذه الأشكال الفنية المبكرة إلى الفن الحداثي لم يحدث بمحض الصدفة وإنما جاء استجابة لعوامل اجتماعية مُحدَدَة ومُحدِدة ألا وهي ظهور الطبقة

الوسطى أو البرجوازية التي استطاع أفرادها، بحكم وضعهم الاجتماعي، التحرر بعض الشيء من ضغوط الحياة المادية. وقد أدى هذا التحرر إلى ظهور القدرة على الاستمتاع بنوع من الفن مستقل عن الحياة الاجتماعية اليومية فلا يعد تقديما أو تمثيلا Representation لها ولا يهدف كذلك إلى تلقين دروس أخلاقية أو مواعظ دينية كالفن التعليمي Didactic art، وهو بذلك ينفصل عن سلسلة الأسباب والنتائج Means-ends relationships التي تحكم العلاقات اليومية لأفراد المجتمع. ويهدف هذا الفن إلى إمتاع المتلقي، ومن هنا ظهر استقلال الفن الذي ظل يتطور حتى انتهى به الأمر إلى الظاهرة التي تمجد الجمال وتعتبره الهدف الوحيد من وراء الفن Aestheticism والتي كان المتحدثون الرسميون باسمها هم أصحاب مدرسة الفن من أجل الفن.

يتميز الفن الحداثي كذلك بأهم مميزات الطبقة البرجوازية التي ظهر معبراً عنها وعن وضعها الاجتماعي ألا وهي الفردية. فالطبقة البرجوازية هي طبقة تتكون أساساً من عدة أفراد مكنتهم مواهبهم الفردية من الارتقاء على أقرانهم من طبقة العمال الكادحين Proletariat. وهكذا نجد أن الروح الفردية التي صاحبت ظهور هذه الطبقة هي نفس الروح التي تميز الفن الحداثي عن الفنون السابقة عليه.

كان الفن في العصور الوسطى جزءاً لا يتجزأ من كل يحتويه. فقد كان الفن تعبيراً عن الروح الدينية التي كانت تهيمن على هذا العصر. وتظهر تجليات هذه الروح في كل نواحي الحياة، ففي السياسة كان الملك ظل الله على الأرض، وكان حقه في الحكم حقا إلهيا. أما عن العلم وصورة الإنسان عن العالم، فقد كانت الأرض تعتبر مركز الكون وذلك لأن المسيح كان يعيش عليها، ومن هنا كان لابد من اعتبارها المركز الذي يدور حوله كل شيء ولطالما قاومت الكنيسة أي عالم تسول له نفسه محاولة تغيير هذه الصورة. أما علم التشريح فقد كان محرماً وذلك لحرمة الجسد المسيحي واستحالة انتهاكه بعد الموت. أما الفن فقد كان جزءاً من هذه الكلية ذات الطابع الديني. ولذلك فقد كان فناً دينياً Sacral Art. فكما كان مايكل أنجلو يرسم لوحات المسيح والعذراء ويزين أسقف الكنائس بصور قصص الكتاب المقدس، كان المؤلفون الموسيقيون يؤلفون ألحانهم لجوقة الكنيسة وما زالت بقايا هذا الفن موجودة في أعمال يوهان سبستيان باخ (١٦٨٥-١٧٥٠). ولم يكن العمل الفني عملاً بالمعنى المفهوم بل كان حرفة أكثر من أي شيء آخر وكان هدفه أو وظيفته دينية في المقام الأول، ولم يكن أسلوب الإنتاج فردياً، فلم يكن الحرفي يُعد نفسه فناناً مبدعاً بل جزءاً من فريق يهدف لإتمام سقف كنيسة أو لوحة جدارية أو ترنيمة كنسية. وكما كان أسلوب الإنتاج جمعياً، فقد كان أسلوب الاستقبال كذلك أيضاً، فمشاهدو هذا الفن أو مستمعوه كانوا مجموعة من المصلين الذين يستهدفون الكنيسة لأداء صلواتهم. أما الأدب والمسرح فلم يختلفا كثيراً عن باقي الفنون، فكانت المسرحيات ذات الصبغة الوعظية Morality plays وتلك التي تستمد جوهرها من حكايات من الكتاب المقدس Mystery plays هي المنتشرة آنذاك. أما الشعر فقد كان يستمد موضوعاته كذلك من نفس التراث ويظهر ذلك في ملحمة حكايات كانتربري Canterbury Tales للشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر (١٣٤٣-١٤٠٠) وبعض الأشعار الأخرى الأقل أهمية لشعراء آخرين.

ومن هذا الفن، انبثق نوع آخر. وهو فن البلاط الملكي Courtly Art. استبدل هذا الفن بالموضوعات الدينية التي تميز الفن السابق موضوعات أخرى وهي تمثيل حياة البلاط الملكي وعظمة الأمير أو الملك وحياة الحاشية المحيطة به. وإذا كان هذا الفن قد شهد تغيراً في وظيفته عن النوع السابق، إلا أنه كان جزءاً من حياة الطبقة الأرستقراطية ورواد البلاط الملكي، كما كان الفن الديني جزءاً من حياة العابدين والمصلين. وهكذا على الرغم من تغير وظيفته فإن فن البلاط الملكي لم ينفصل عن الحياة بل ظل جزءا منها. وظل كذلك أسلوب الاستقبال جماعياً وليس فردياً. إلا أن

أهم فارق يميز هذا الفن عن الفن السابق، بالإضافة إلى التخلي عن المواضيع الدينية، هو أسلوب الإنتاج، فلم يعد الفنان حرفياً يؤدي خدمة بل صار يَعُدّ نفسه فناناً. وعلى هذا فقد تحول أسلوب إنتاج الفن من الأسلوب الجماعي إلى الأسلوب الفردي.

أما الفن الحديث، فقد شهد تحولاً آخر في وظيفة الفن، فلم يعد الفن يقدم مواضيع دينية أو تصويراً للحياة في البلاط الملكي وإنما يصور الحياة من وجهة نظر الفنان البرجوازي، وبقي بالطبع أسلوب الإنتاج فردياً، وكذلك أسلوب الاستقبال فقد تحول بالطبع إلى الفردية. ولذلك أصبحت الرواية هي الشكل الفني المميز للعصر الحديث وذلك لأنها، على العكس من المسرح والقصيدة المقروءة، يتم قراءتها بصورة فردية. وهكذا استقل الفن تماماً عن الحياة، فلم يعد تصويرا موضوعيا واقعيا لها بل رؤية من وجهة نظر فردية، وأصبح إنتاجه واستقباله فرديا مختلفا بذلك عن الأسلوب الجماعي الذي كان يميز إنتاج واستقبال الفن قبل ذلك. (برجر، ص ٤٧-٤٨)

إلا أن استقلال الفن عن الحياة بهذا الشكل لا يبرر ظهور النزعة الجمالية Aestheticism والتي تحولت بالتدريج إلى جوهر الفن الحداثي وأقصى تطوراته. ولتفسير هذه النزعة وهيمنتها على الفن (أو حتى رفضها) يجب إدراك المعنى والنتائج الفلسفية لاستقلال الفن بالإضافة إلى المحددات الاجتماعية التي أدت إليه.

١-الإستطيقا الكانطية:

تعد رؤية عمانوئيل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) للفن أفضل تعبير فلسفي عن استقلال الفن عن الممارسة الحياتية وعن أفرع المعرفة الأخرى. وفلسفة كانط فلسفة تأسيسية Fundationalist، إذ عاش كانط في فترة بدأت الرؤية الثيولوجية التي يطرحها الكتاب المقدس للعالم في الأفول بعد تشكيك العديدين في السلطة الميتافيزيقية لنصوصه. وكما حاول ديكارت إقامة فلسفة عقلانية توفر نقطة بداية يمكن لكل الفكر والعلم التالي لها الارتكاز عليها، فقد حاول كانط كذلك تأسيس فلسفته كلها على المبادئ القبلية للعقل الإنساني. وفي ظل انهيار الرؤية الدينية الكلية للعالم، تحطمت الوحدة التي كانت تجمع العلم والأخلاق والفن في كل واحد. ولم يعد الربط بين مجالات الحياة الإنسانية ممكنا مرة أخرى. وقد اضطلع كانط بمهمة تأسيس كل مجال من مجالات الفكر في تربته الخاصة وفقا لقوانينه الخاصة بعيدا عن المجالات الأخرى. فأصبح معيار الحكم على العلم هو الصدق. ولم يعد ممكنا أن نحكم على العلم بأنه خيّر أو شرير أو جميل أو قبيح. أما الأخلاق فأصبح معيار الحكم عليها هو الخير. وبالنسبة للفن، لم يعد ممكنا أن نحكم عليه من حيث كونه صادقًا أو كاذبًا، أو خيِّرًا أو شريرًا، بل فقط بأنه جميل أو قبيح. ومن هنا انفصل الفن عن العلم وعن الأخلاق. فلم يعد من الممكن الحكم على الفن بمعايير أخلاقية وذلك لأنهما مجالان مختلفان وعندئذ بدأ استقلال الفن أو اغترابه عن مجالات المعرفة الأخرى. وأصبحت مهمة الفن الأساسية هي خلق الجمال وليس تقديم الحقيقة أو الإرشاد الأخلاقي والوعظ. وإذا ما اعتبر الفنان مهمته الأساسية خلق الجمال فسوف يكف، عاجلا أو آجلاً، عن محاولة تمثيل العالم أو الواقع الاجتماعي ويكرس جهوده لمحاولة خلق الجمال. وبذلك تنكر الفن الحداثي للواقعية وابتعد عنها. ومع ازدياد هذ البعد، الذي حتمته الذاتية التي فرضتها نظريات المعرفة الحداثية — ابستمولوجيا كانط وشوبنهاور — أصبحت مهمة الفن هي خلق الجمال وحسب، بعيداً عن أي اعتبارات أخلاقية. وانتهى هذا الخط الفكري بنظرية الفن من أجل الفن والنزعة الجمالية Aestheticism بل وأصبح إنتاج الفن نفسه — باعتباره رمزا للجمال — موضع تأمل للفنان في أعماله ومن هنا ظهر الفن الذي يتأمل في ذاته Self-reflexive والفن الذي يعي كونه فناً ولا يتخطى محاولة خلق الجمال إلى أبعاد معرفية أو أخلاقية أخرى Self-conscious Art. وهكذا أخذ الفن الحداثي في الاستقلال بذاته، أو الاغتراب عن الحياة، مما أدى إلى إفقار كل منهما. ولكن تأثير كانط على

الفن الحداثي يتخطى فكرة الاستقلال إلى تحديد ملامح وأساليب الحكم على هذا الفن. فقد أدى توجه كانط الشكلي إلى ظهور المدارس النقدية الحداثية التي ركزت على شكل العمل الفني دون الاهتمام بموضوعه — حيث إن الشكل هو مصدر الجمال وليس الموضوع — كالشكلية الروسية Russian Formalism والنقد الجديد New criticism. إلا أن إدراك الأبعاد الشكلية لاستيطقا كانط يتطلب رؤية واضحة لوضع علم الجمال في المشروع الفلسفي الكانطي برمته.

يُعد كانط فيلسوفاً شكلياً في كل نواحي فكره. ففي كتابه نقد العقل الخالص يوضح كانط الشروط القبلية التي تحدد أشكال المعرفة الممكنة. فهو لا يحدد مجموعة أحكام على أنها صادقة أو كاذبة ولكنه يحدد شكل المعرفة الممكنة. أما في كتابه نقد العقل العملي، فهو لا يصف سلوكا بعينه على أنه سلوك قويم، ولا يدافع عن الأخلاق المسيحية مثلا ولكنه يحدد قاعدة شكلية لا علاقة لها بالمضمون، أي بالسلوك نفسه، تمكننا من معرفة ما إذا كان هذا سلوكاً صحيحاً أم لا. ويستمد كانط هذه القاعدة من الآية الإنجيلية "عامل الناس بمثل ما تحب أن يعاملوك به". وهذه القاعدة لا تحدد سلوكاً معيناً على أنه أخلاقي وآخر على أنه لا أخلاقي ولكنها تصف شكل السلوك الأخلاقي، ألا وهو قدرة المرء على رؤية سلوكه يتكرر إلى عدد لا نهائي من المرات في كل مكان وزمان دون أن يشعر بضيق أو حرج. وإذا ما استوفى أي سلوك هذه القاعدة فإنه يعد سلوكا أخلاقيا.

ويتبنى كانط نفس الأسلوب الشكلي في الاستطيقا، فهو لا يحدد مجموعة من الأشياء التي تعد جميلة مستثنياً أخرى على أنها قبيحة ولكنه يحدد مجموعة من القواعد التي توضح ما يصلح موضوعا للفن الجميل.

يبدأ كانط تنظيره لعلم الجمال بإيضاح الفرق بين الأحكام المعرفية والأحكام الاستطيقية. فالأحكام المعرفية تشير إلى الموضوع أي إلى شيء ما. فعندما يؤكد المرء على أن هذا الشيء الموضوع أمامه كتاب مثلاً، فهو يشير إلى موضوع المعرفة. وعلى النقيض من ذلك فالأحكام الاستطيقية أحكام ذاتية بمعنى أنها تشير للذات وليس للموضوع. فعندما يؤكد شخص ما أن هذا الشيء جميل فهو يشير إلى الإحساس أو الشعور Feeling الذي يحدثه هذا الشيء في نفسه. وبهذا يصبح الشعور بالجمال ذاتيا Subjective ولكنه ليس فرديا Personal.

ويذهب كانط في تحديده لطبيعة الحكم الاستطيقي إلى أن أهم خصائص هذا الحكم، هو انتفاء المصلحة أو المنفعة Disinterestedness بمعنى أن موضوع الحكم لا يخدم المصالح الفردية للمشاهد أو المتأمل. فموضوع الحكم الاستطيقي ليس مجرد إرضاء للحواس (كالحلوى للأطفال على سبيل المثال) لأن هنا يمكن تسميته بالممتع، ولا هو أيضا شيء نافع عمليا (كأي أداة) فذلك يمكن وصفه بالمفيد والنافع فعلى سبيل المثال هناك فارق كبير بين أسلوب الفنان في التعامل مع الشلالات أو مساقط المياه وأسلوب المهندس الذي لا يعدها إلا مصدراً محتملا للطاقة. والحكم بالجمال لا يتضمن اعتبارات أخلاقية مباشرة. فموضوع الحكم لا يخدم أية غاية أخلاقية مباشرة وذلك لأن هذا ما يمكن أن يسمى بالصالح أخلاقياً. أما الشعور بالجمال فهو شعور تأملي بحت يشعر به الإنسان عندما يتأمل شيئا جميلا بدون أخذ الاعتبارات الأخلاقية والمنافع العملية المرتبطة بهذا الشيء في الاعتبار لأن هذه العوامل ليست هي المقصودة بالحكم على شيء ما إذا ما كان جميلا أو قبيحا. وهكذا يحرر كانط الجمال من ربقة الأخلاق. فالمواضيع التي يتناولها الفنان أو الأديب قد تكون أخلاقية Moral أو غير أخلاقية Immoral ولكن الفن نفسه ظاهرة لا تتعلق بالأخلاق Amoral ولا يمكن الحكم عليها من وجهة النظر الأخلاقية. فالفن يهدف إلى خلق الجمال. وبهذا يتحول الفن إلى مجموعة من الأساليب التي تهدف إلى هذا الجمال. وهذا الاتجاه الذي يبدأ باستقلال الذوق أو الحكم الاستطيقي عن المجالات المعرفية والأخلاقية يقود حتما إلى

النزعة الجمالية Aestheticism والتي تعد النهاية المنطقية الوحيدة لفن يتجاهل المعرفة والأخلاق ويكرس نفسه لعبادة الجمال. وعلى هذا، فإن النقد الحداثي المبنى على العمل الفني المستقل لن يهتم بالمواضيع أو الحقائق أو الفلسفات التي يقدمها هذا العمل. فالمضمون Content ما هو إلا نتاج هامشي By-product للعمل الفني الذي يتخذ من خلق الجمال — أي الاعتبارات الشكلية Form — هدفا له.

ويستكمل كانط محددات الحكم الاستطيقي. فهو يرى أن الحكم بالجمال هو حالة عقلية Mental State تحدث عند تأمل شيء جميل، وكما أن مدى منفعة هذا الشيء لا تتعلق بالحكم، فإن العواطف التي يثيرها هذا الشيء في المشاهد أو القارئ أو المستمع لا علاقة لها كذلك بالحكم. فالشيء الجميل يعطي متعة عقلية وليست عاطفية. والانطباعات التي تحدث لدى القارئ أو المشاهد لا علاقة لها كذلك بالنقد الموضوعي. فالنقد الموضوعي سوف يركز على شكل العمل الفني أي سوف يصير نقداً شكلياً Formalist Criticism ولن يلقي بالاً إلى الانطباعات الفردية التي يحدثها العمل الفني لدى المشاهدين. ولهذا كان التوجه الموضوعي للنقد الحديث New Criticism معاديًا للتوجهات الذاتية للنقد الانطباعي Impressionist Criticism الذي انتشر في نهاية القرن التاسع عشر.

ويستمر كانط في تحليله للأسباب التي تؤدي إلى الشعور أو الإحساس العقلي بالجمال رابطا نظريته الاستطيقية بنظريته الابستمولوجية. ففي نقد العقل الخالص يوضح كانط أن عملية المعرفة Cognition تحدث عندما تقوم مَلَكة المُخَيّلة Imagination وهي الملكة العقلية المسئولة عن توفير المدركات الحسية — في حال وجودها أو عدمه — بتوفير مدرك حسي Percept. وتلك هي الخطوة الأولى؛ أما الثانية والتي تكتمل بها عملية المعرفة، فهي أن توفر ملكة الإدراك Understanding المفهوم Concept الذي يناسب هذا المدرك الحسي. ولهذا فعملية الإدراك عملية غائية Purposeful أما في حالة الإحساس بالجمال، فإن اللذة تحدث من شكل المدرك وليس من أي مفهوم عنه. وهذه اللذة تعتمد على التعرف على هذا الشكل بأنه شكل محدد وليس مجرد فوضى.

> وإذا ما قلنا إن شيئا ما (وليكن سكيناً على سبيل المثال) له غاية أو هدف Purpose فذلك يعني أن كونه ما هو عليه، في هذا الشكل، وُجِدَ أولاً وهو الهدف من وجود هذا الشيء. أي أن من المقصود أن يكون هذا الشيء بهذا الشكل: ونحن بهذا "نجعل سبب هذا الشكل إرادة صممته على ما هو عليه"، فشكل السكين يصبح ذا معنى لأننا نفهم ما يجب أن يكون عليه؛ أي أن له غاية. ولكن إحساسنا بجمال شيء ما يجب أن يكون مختلفاً عن فهمنا لشكله على أنه يعكس غاية محددة. وذلك لأننا في هذه الحالة نعتبره إما شيئا يرضينا عن طريق الإحساس به (كالحلوى) أو شيئاً يخدم مصالحنا الذاتية الفردية (كأداة نافعة) أو حتى يخدم هدفاً موضوعياً مفيداً.
>
> (كروفورد، ص٥٦)

أما الشكل الغائي، مجرد الشكل فقط لا الغاية نفسها، The form of Purposiveness، فهو ما تقدمه ملكة المخيلة إلى ملكة الإدراك التي لا تشكل أي مفاهيم في حالة الشعور بالجمال على العكس من حالة الفهم أو اكتساب المعرفة. ولهذا فكانط يؤكد أن الإحساس بالجمال لا يتضمن معرفة شيء ما ولكنه يرتكز علي "المعرفة عموماً". فتقديم شيء ما والتعرف على الشكل الغائي — المقصود مسبقا — ينتجان لعباً متناغماً لملكتي المخيلة والإدراك.

"وهذا التناغم يحدث عن طريق تقديم الشكل الغائي الذي يقدمه لنا الشيء" (كروفورد، ص٥٧) والاتساق بين الملكتين يحدث دون قهر أي منهما للأخرى، فالملكتان تتسقان بصورة تلقائية.

> يعتمد اكتساب المعرفة بصورة حتمية على عملية قهر مزدوجة: فاستعمال ملكة الفهم يقتصر على ما تقدمه لنا ملكة الخيلة من إحساس، أما المخيلة فيتحتم عليها أن تعمل تحت إمرة ما يمليه عليها مبدأ الوحدة التي تعمل به ملكة الفهم .... ولا ينتهي هذا الصراع، ولا يتوقف القسر ويسود الوفاق بلا أي ضغط إلا في المواقف الاستطيقية. ولا عجب في أن يستشعر الإنسان مثل هذه الحالة بنوع من اللذة. (هينرش. ص ٥٢-٥٣)

وعلى هذا، فكانط لا يحدد أشياء بعينها تصلح موضوعاً للجمال. فحجته تعتمد على "شكل الغائية" بغض النظر عن الموضوع الذي يتم تقديمه. ولهذا فإستطيقا كانط تقوم كلية على الشكل لا الموضوع. وتوجهه شكلي تماماً، فهو حتى لا يناقش تطور الفنون أو تغير مفهوم الجمال. بل حتى لا يميز بين جمال الفن وجمال الطبيعة. ولقد توارث العديد من فناني القرن العشرين ونقاده، وبعض من سبقهم كذلك، هذا الاتجاه الشكلي من كانط. فهو يقدم إستطيقا شكلية تصلح للتطبيق العملي على الفنون كلها ومن ضمنها الأدب. فهو لا يتحدث مثلاً عن الفنان كخالق للعمل الفني، ولا يهتم بالعمل الفني كتعبير عن مكنون صانعه. ولا يهتم بأكثر من تحليل الجمال الموجود في العمل الفني لا في أي مكان آخر. والجمال بالنسبة له هو الصفة الأساسية للعمل الفني. وعلى هذا يجب على الناقد أن يوجه اهتمامه إلى هذا الجمال لا إلى عملية الصنع نفسها أو أن يردها إلى أي خبرة شخصية في حياة الكاتب كما يفعل بعض دارسي الأدب من منظور يتمركز حول السيرة الذاتية للمؤلف Autobiographical Criticism ويجب على الناقد كذلك ألا يبحث في الأصول الاجتماعية والعوامل البيئية والطبقية المحيطة بالكاتب والمؤثرة في فكره كما يفعل النقاد الماركسيون Marxist critics ولا حتى أن يسجل انطباعاته الشخصية عن العمل الفني كما كان النقاد الانطباعيون يفعلون Impressionist Critics. ومهمة الناقد بالطبع أن يحلل العمل أو النص Text-Oriented لا المؤلف Writer-Oriented ولا القارئ Reader-Oriented. وبما أن الجمال لا يخدم مصلحة محددة Disinterested وعالمي Universal، فهو يسعد كل الأشخاص دون أن يكون ذا نفع لشخص محدد، مما يعني أن التوجه الفردي لكل قارئ أو استجابته للعمل الفني، الذي قد يكون حزيناً أو مثيراً للرفض من وجهة النظر الأخلاقية، يجب ألا يغض بصره عن المصدر الحقيقي للجمال، ألا وهو الشكل. وعلى الرغم من أن المواضيع أو القصص التي يقدمها العمل الفني للقارئ قد تجذبه، فإن ما يجعل العمل جميلاً أو قبيحاً هو الأسلوب الذي وُضعت به هذه العوامل مع بعضها البعض، أي شكلها وليس موضوعها. ومن هنا، يمكن تفهم اهتمام أتباع مدرسة النقد الجديد New Critics بالمفاهيم الشكلية كالتضاد Paradox والتورية الساخرة Irony ككلينث بروكس والغموض Ambiguity كوليام إمبسون. والجمال هنا ينتج عن إدراك القارئ لشكل كل من تلك العناصر البلاغية لا عن إيمانه بمضمونه — حقيقته — أو اتفاقه الأخلاقي معه. فعلى سبيل المثال التورية الكونية Universal Irony التي تحكم مصير "تس سليلة در برفيل"، ومؤلفها توماس هاردي، جميلة بما لا يدع مجالاً للنقاش على الرغم من قسوتها المبالغ فيها. فتس تظل بريئة طوال الرواية وعلى الرغم من ذلك فإن كل من حولها يعتبرونها مذنبة. وفي النهاية، عندما يبلغ ألمها ويأسها حداً لا تستطيع تحمله فإنها تقتل من تسبب لها في هذا الألم. وفي اللحظة التي تصبح فيها مذنبة بالفعل، يتم اكتشاف براءتها ولكن بلا فائدة. وشكل هذه التورية، إذا ما تم إدراكه على أنه تجسيد لقدر قاس مدبر مسبقاً، يعطي إحساساً بالجمال. قد يكون جمالاً قاسيا بشعاً ولكنه جمال. وسر الجمال يكمن في الشكل الشديد الدقة الذي تتخذه التورية، لا فيما تعنيه.

وهاردي نفسه الذي عاش حياته كلها يحلم بأن يلتحق بجامعة كامبريدج ويرتدي ثوبها، كما صور ذلك في روايته جود الغامض، لم يستطع تحقيق حلمه. ولكن بعد وفاته واعتراف الجميع به كأحد أعظم الأدباء الإنجليز في كل العصور، تم تكفينه في هذا الرداء. وهذه تورية أخرى ولكن نسَجتها يد الأقدار هذه المرة. وإذا اعتبر شخص ما أن الحدثين غير مترابطين، فلن يكون هناك أي داع لأن يشعر بجمال التورية. والجمال هنا لا شك، شكلي بحت لا علاقة له بالمصير شديد القسوة. ولكن القارئ للرواية أو للسيرة الذاتية لمؤلفها يشعر بالجمال، جمال التورية، لأنه يرى فيها الشكل الغائي. والتورية بالطبع، كالعديد من الأشكال والصور البلاغية الأخرى، هي مبدأ شكلي لا علاقة له بالمضمون. والجمال ههنا جمال شكلي بحت. والمثالان اللذان ورد ذكرهما أحدهما خيالي والآخر واقعي، وذلك يوضح أن استطيقا كانط لا تميز بين جمال الفن وجمال الطبيعة أو بين القيم الفنية الشكلية وصورها الاجتماعية. وعلى هذا فإن التوجهات الشكلية المميزة للعديد من المدارس الأدبية والفنية التي انتشرت في النصف الأول من القرن العشرين يمكن ردها لكانط ولنظريته الشكلية في الاستطيقا. والقيم الشكلية التي تركز عليها هذه المدارس منفصلة بالطبع عن أي قيم أخلاقية ولا يمكن تقييمها بمعيار الصدق والكذب. وهذا نتاج لاستقلال الفن عن العقل الخالص باعتباره المجال الذي يمكن أن نُميز به بين الصدق والكذب، والذي يمثله الفلسفة والعلم وكذلك عن العقل العملي، الذي يمكن الحكم فيه على فعل ما بأنه خَيِّر أو شرير، والذي تمثله الأخلاق والسياسة.

٢- العمل الفني عند كانط:

قدم كانط كذلك فكرتين أخريَيْن كان لهما تأثير كبير على الفن الحداثي، بل والفن بصفة عامة. وأول هاتين الفكرتين هي فكرةَ الوحدة العضوية Organic Unity التي تطورت عبر أوجست فلهلم شليجل وكولردج حتى وصلت إلى النقد الحديث وأصبحت إحدى أهم مبادئه. في كتابه نقد ملكة الحكم، يقارن كانط بين نوعين من الحكم، الحكم الإستطيقي والحكم الغائي، ويهتم الأول بالفن بينما يهتم الثاني بالطبيعة والأشكال التي تتخذها أو تظهر بها. فالمتطلع إلى العمل الفني أو إلى الطبيعة يستطيع أن يدرك في كل منهما نوعا من التناغم أو التناسق Harmony بين الشكل الذي يظهر به الشيء ومعناه أو وظيفته. فشكل حيوان ما يتناسب مع الاحتياجات التي يحتاجها هذا الحيوان والوظيفة التي يؤديها ونفس الشيء حقيقي بالنسبة للشجرة أو أي كائن آخر. ونفس هذا التناغم موجود في الفن. وتواجد هذا التناغم بين أجزاء العمل الفني هو ما يجعل له معنى. ولا يمكن أن يوجد هذا التناغم مصادفة أو من تلقاء نفسه وإنما يشير إلى وجود عبقرية Genius تمخضت عن هذا التناسق. والأمر نفسه ينطبق على الطبيعة، ويشير كذلك إلى عبقرية ما نتج عنها هذا النظام في الطبيعة، إلا أن كانط لا يحاول الوصول من هذا الاستنتاج إلى دليل على وجود الإله. وهذا الرفض ينبع من الحظر الذي وضعه كانط على محاولة الوصول إلى حقائق ميتافيزيقية خارجة عن حدود ملكات الخيال والإدراك والذهن.

إلا أن فكرة الوحدة العضوية في الفن لم تلق نفس المصير الذي لاقته في الطبيعة إذ التقط شليجل هذه الفكرة وقام بإيضاح الفرق بين ما أسماه بالوحدة العضوية Organic Unity والوحدة الميكانيكية Mechanical Unity وهو نفس التمييز الذي نجده عند كولردج وعند النقاد الجدد: ويظهر هذا التمييز في مقال ـ ت. إ. هيوم المسمى بـ "الكلاسيكية والرومانسية". يوضح هيوم الفارق بين الوحدة العضوية والوحدة الميكانيكية عن طريق مثال يضربه. وهذا المثال هو ساق الإنسان وساق الكرسي، فإذا ما كسرت ساق الكرسي، فإنها تظل ساقاً للكرسي ولا شيء آخر، ويمكن إعادة تركيبها مرة أخرى. وعلى هذا فالوحدة الميكانيكية هي تركيب لمجموعة من الوحدات يظل كل منها كما هو. أما الوحدة العضوية فهي خليط متجانس، لا يمكن فصل مكوناته والإبقاء على كل

منها على حدة. فساق الإنسان ليست وحدة ذات قيمة منفصلة عن الكل الذي تشكل منه جزءاً، وإذا ما بترت فلن تظل ساقاً. وبتطبيق هذا النموذج على الفن، سنجد الفارق بين الشعر النيوكلاسيكي والشعر الرومانسي الجديد واضحا جليا. فمعظم الشعر النيوكلاسيكي مكتوب في شكل الثنائيات الملحمية Heroic Couplets أما الشعر الرومانسي فليس له شكل محدد، وهذا أيضاً هو الفارق بين الشكل المتوارث Received Form والوحدة العضوية، وهي الوحدة بين الكل والجزء والشكل والموضوع وتناسب شكل العنصر مع الوظيفة التي يؤديها وظهور هذا كله بشكل غائي Purposive بلغة كانط الفلسفية. أما الشكل المتوارث فهو شكل شعري أو فني ثابت يصل إلى الفنان عن طريق فنان آخر، وما على الشاعر أو الفنان إلا أن يقوم بصياغة أفكاره ومشاعره في هذا الشكل الثابت. وهكذا نرى أن معظم شعر القرن الثامن عشر قد تم كتابته في ثنائيات بطولية، فهل كان كل شعراء هذا القرن يشعرون بنفس الإحساس أو يفكرون في نفس القضايا حين كتبوا شعرهم، أم إنهم صاغوها في هذا القالب فقط ؟!

أما الوحدة العضوية فهي أمر شديد الاختلاف. فلكل قصيدة شكلها الخاص بها الذي يميزها عن أي قصيدة أخرى. والوحدة العضوية هنا هي نتاج للالتقاء بين ذات الفنان وموضوع القصيدة. فتقوم هذه الذات بصياغة الشكل الفني الملائم للموضوع. وينشأ الموضوع والشكل في آن واحد، إذ إنه لا يوجد انفصال بينهما في هذه الحالة. وهكذا نرى أن فكرة الوحدة العضوية تستند على فكرة الذات ولا يمكن تخيلها بدونها. ولذلك فهي لا تظهر في شعر من لا يهتمون بالذات الإنسانية أو يضعونها موضع تساؤل، أما بالنسبة للرومانسيين والذين يشتركون معهم في إيمانهم بالذات وبدورها الفعال والأساسي في الفن. فيمثل الشكل الفني بالنسبة لهم أهمية كبرى، حيث إنه لا يمكن فصله بأي حال من الأحوال عن المضمون إذ إنه نتاج ذاتي لالتقاء هذا الموضوع بالذات. وهكذا يمكن فهم المضمون عن طريق التحليل الشكلي للقصيدة الشعرية، وهذا بالضبط ما يقوم به النقاد الجدد. ولا تتضح الأهمية الكبرى لفكرة الوحدة في التحليل الشعري للقصائد فقط بل وفي تعامل بعض النقاد الجدد كـ كلينث بروكس مع مسرحيات شكسبير على أنها قصيدة كبيرة، ومحاولتهم لفهم الوحدة المهيمنة على هذه المسرحية، بل وتعاملهم معها على أنها استعارة كبيرة يمكن فهم معناها بنفس الأسلوب الذي يتم به تحليل القصائد الشعرية. ويحاول بروكس في كتابه "الآنية المتقنة الصنع" The Well-Wrought Urn أن يدرس مسرحية مكبث عن طريق دراسة الاستعارة التي تتواتر عبر النص بأكمله وهي القماش والملابس ويوضح كيف تصنع التنويعات المجازية على الاستعارة الأساسية معنى المسرحية وموقع كل شخصية بها.

أما الفكرة الثانية التي قدمها كانط وكان لها أعظم الأثر في تشكيل الفن الحداثي، بل وفي فهم كل الفنون على اختلاف أنواعها عبر كل العصور فهي ما يسميه بـ"الفكرة الإستطيقية" Aesthetic Idea وهي ما أطلق عليها جوته بعد ذلك اسماً صار لقباً لأولى حركات الحداثة، ألا وهو الرمز Symbol. ولا يتمثل إنجاز كانط في إضافة مفهوم جديد إلى الفن بل في اكتشاف الجوهر الذي يعتمد عليه الفن منذ قديم الزمان وتقديم الصيغة الفلسفية لهذا الجوهر مما أتاح له أن يكون محورا تتمركز حوله الحركة الرمزية Symbolism. وقد أسهم هذا الاكتشاف في تحديد معنى الفن والإستطيقا مما أثر أيضاً في نشأة المذاهب الفكرية التي تثور على هذا الفهم.

تتفق الفكرة الإستطيقية مع أفكار الذهن Reason في أنها غير محدودة بفهم محدد وأنها تخرج عن نطاق الخبرة الحسية، إلا أنها تختلف عنها في أنها ليست مجردة تماما وإلا لانتفى الجانب المادي الحسي من الفن وتلاشي الفن كلية ولم تبق منه سوى بضع أفكار يمكن التعبير عنها بصورة فلسفية. أما الفكرة الإستطيقية فإنها تخلط هذا الجانب الذهني المجرد، والذي لا يمكن التعبير عنه كلية وبدقة عن طريق المفهوم Concept لأنه يتجاوز الخبرة، تخلطه بمدرك ما

Percept يعد جزءا منها ويقوم بتقديمها في العمل الفني. وبهذا تتكون الفكرة الإستطيقية من توحد Union بين العام والجزء الفردي الخاص الذي يمثله، بين الفكرة الكلية العالمية Universal والمدرك المادي الخاص الذي يمثلها ويشير إليها. وهذا هو التناقض الداخلي الذي تشتمل عليه فكرة الرمز ولكنه أساس تكوينها ولا يمكن التفكير فيها إلا بقبول مبدئي لهذا التناقض. ومفهوم الرمز هنا لا يشير فقط إلى أعمال المدرسة الرمزية الفرنسية والشعراء الرمزيين ممن سبقوهم كـ وليام بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) أو من لحقهم من الحداثيين كـ وليام بتلر ييتس (١٨٦٥ — ١٩٣٩) وإنما تشير إلى جوهر الفن ككل منذ قديم الأزل. فالتوحد بين العام والخاص أو التعبير عن الفكرة المجردة بالعنصر المادي هو جوهر الفن. فأوديب، مثلا، يعبر عن كبرياء الإنسان وكرامته ومحاولاته الدائمة للسيطرة على قدره. إنه الإنسان الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة أن يحارب قدره، وفشله هو فشل الإنسان وانتصار القدر، ومصيره هو مصير الإنسان. وكلمة الإنسان كلمة محورية إذ إنها أيضا الإجابة على سؤال الوحش الأسطوري. كلمة "الإنسان" في العصر الذي عرضت فيه المسرحية لأول مرة كان لها رنين خاص للمشاهدين الأوائل. إذ أعلن بروتاجوراس قبلها ببضع سنوات رفضه للديانة الإغريقية القديمة، وعبادة الآلهة وقال قولته الشهيرة "الإنسان هو مقياس كل شيء". وهكذا نرى أن المسرحية تعبر عن أفكار فلسفية شديدة العمومية والتجريد، ولكن المشاهد لا ينسى أبداً أن أوديب رجل حقيقي يعاني من أزمة حقيقية تثير رعب الإنسان إذا ما تخيل نفسه في هذا الموقف، وبهذا يتم الحافظ على الفن كفن وليس كمجرد تعبير مجسد عن بعض الأفكار المجردة. وهذه هي روعة الرمز ومعيار نجاحه. كذلك أيضا مسرحية أنتيجون التي رأى فيها هيجل تعبيرا عن الصراع بين واجبين: واجب الإنسان نحو أسرته، وتمثله أنتيجون برغبتها في دفن أخيها لكي تذهب روحه في سلام، وواجب الإنسان نحو وطنه، ،ويمثله كريون الحاكم الذي أصدر أمرا بألا يدفن أخو أنتيجون في أرض يونانية باعتباره خائنا. وعلى الرغم من أن واجب الإنسان نحو أسرته وواجبه نحو وطنه أفكار شديدة التجريد فقد تم التعبير عنها بنجاح من خلال الرمز. والرمز هنا ليس رمزاً بالمعنى النقدي المحكم وإنما هو ما عناه به كانط عندما عرفه على أنه توحد للمجرد والمجسم، للفكرة والصورة، للعام والخاص. ومعيار نجاح الفن ليس التعبير عن العام والمجرد فقط، وإنما قدرته على إثارة إحساس المشاهد أو القارئ بالخاص. فالفن ليس فهما فقط وإنما هو إحساس في المقام الأول.

وقد امتدت هذه الرؤية للفن من كانط إلى كولردج عبر شليجل وأورثها كولردج إلى إدجار آلان بو (١٨٠٩ — ١٨٤٩) الذي كان له أبلغ الأثر على أهم شعراء المدرسة الرمزية الفرنسية. فقد قام شارل بودلير (١٨٢١–١٨٦٧)، بترجمة بعض أعماله، وكذلك تأثر به ستيفان مالارميه (١٨٤٢–١٨٩٨) وبول فاليري (١٨٧١–١٩٤٥). لا يسعى شعراء هذه المدرسة إلى التعبير عن أفكارهم عن طريق الرمز وإنما إلى خلق رمز يجسد هذه الأفكار. حيث إن مجرد التعبير عن الأفكار عن طريق الرمز يعني عدم التكافؤ بين الأفكار والتجسيد المادي لها، لأن الأفكار تتجاوز دائما أي تجسيد مادي. أما وظيفة الرمز فهي أن يثير في نفس القارئ إحساساً يعادل الأفكار التي يحويها الشاعر في عقله، وهذا هو الفرق بين الرمز Symbol والمجاز Allegory.

وتبعاً لهذه المدرسة فإن مهمة الفنان هي أن يجسد خبراته في صورة الرمز، أما مهمة الناقد أو القارئ أن يعيد ترجمة هذه الرموز إلى صورة أفكار مجردة وأحاسيس. ويمكن تقديم فهم لهذه النظرية من خلال الرؤية الكانطية للإستطيقا. فالرمز هنا هو المدرك الحسي الذي تقدمه ملكة المخيلة Imagination إلى ملكة الإدراك Understanding التي تقوم بتكوين مفهوم concept عنه ومن هنا تحدث عملية الفهم، ومن خلال التوافق بين المدرك والمفهوم يحدث التناغم الذي يسبب المتعة الإستطيقية. وقد يؤدي الرمز إلى إثارة أفكار خالصة تنتمي إلى ملكة الذهن Reason

لا تستطيع ملكة الإدراك احتواءها في مفاهيم محددة. وعند إثارة هذه الأفكار ينتج شعوراً معقداً يجمع بين اللذة والألم. فإذا كان إحساس الجمال ينتج من التوافق بين المفهوم والمدرك واللعب المتناغم بين الخيال والإدراك فإن هذا الشعور المعقد الذي يجمع بين اللذة والألم والذي يسميه كانط بالجليل Sublime ينتج أولا من عدم قدرة الإدراك على احتواء فكرة ما، وهذا يؤدي إلى إثارة شعور بالرهبة أو الخوف من شيء ما شديد العظمة أو القوة بدرجة لا يستطيع العقل الإنساني احتواءها والإحاطة بها. ولكن شعورا باللذة يلي هذا الشعور بالألم، وسبب الشعور الثاني إدراك العقل الإنساني لوجود أفكار مطلقة يمكنه الوصول إليها والتعرف على وجودها حتى وإن لم يمكنه فهمها والإحاطة بها. فعلى سبيل المثال، يستطيع العقل الإنساني أن يعرف وجود شيء متناهٍ في الضخامة أو لا حدود له ككلية الكون مثلاً ولكنه لا يستطيع أبداً أن يكوّن تصوراً عقلياً يحيط بهذا الشيء أو أن يشكل صورة عقلية له.

تطورت أفكار كانط كثيراً حتى وصلت إلى القرن العشرين، وكان له أبلغ الأثر في تحديد صورة الفن الحداثي كما نعرفه اليوم. ويمثل الفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيجا جاست، والشاعر والناقد الأنجلو أمريكي ت. س. إليوت في مراحله الأولى التوجه الشكلي الذي ساد الفكر النقدي في النصف الأول من القرن العشرين. ويتضح تأثير كانط على كل منهما بصورة جلية في المفاهيم الأساسية لكل منهما عن الفن. إلا أن هذا التأثير تخللته عناصر أخرى ساهمت بوضوح في تشكيل فكرهما خاصة في حالة إليوت الذي بلغ تأثره بهيجل حداً حدا به إلى التحول عن العديد من آرائه، حتى صار يمثل مذهباً شديد الاختلاف في أواخر حياته عن ذلك الذي كان يعبر عنه في أولها.

٣- استقلال الفن الحداثي، النزعة الجمالية والصفوية:

يظهر تأثير الفكر الكانطي وخاصة استقلال الاستطيقا عن نواحي المعرفة الأخرى على الفكر الحداثي واضحاً جلياً وخاصة في المنهج الشكلي الناجم عن هذا الاستقلال. ويظهر كل من أورتيجا جاست وت. س. إليوت وعياً بتغير وضع الفن وآلياته وأساليب قراءته تبعاً لتغير وظيفة الفن. فبدلاً من الوظيفة الثقيلة التي ألقاها ماثيو أرنولد (١٨٢٢-١٨٨٨) على عاتقه كبديل للدين منوط به وظيفة توفير رؤية كلية للحياة الإنسانية توضح موقف الإنسان في الحياة وترسم له صورة ذاتية وتضفي الطابع النظامي على التجربة الإنسانية العشوائية، يتبنى جاست وإليوت رؤية مختلفة تماما للفن. فالفن يرفض تلك الوظيفة العسيرة ويتخلى عن أي وضع ترنسندنتالي — أي يرفض كل وضع يخرج به من حيز إنتاج الجمال إلى أي مسئولية فلسفية أو أخلاقية. ولذلك فالفن لن يضطلع سوى بوظيفته الداخلية Immanent — ألا وهي إنتاج الجمال — وهذا سوف يؤدي بالضرورة إلى فرض معايير جديدة للحكم على الفن، وهذه المعايير سوف تكون معايير داخلية (إستطيقية) لا علاقة لها بالأخلاق أو بوضع الفن في المجتمع.

> وإذا ما أخذنا في الاعتبار انهيار الدين ونسبية العلم الحتمية، كان من المتوقع من الفن أن يضطلع بمسئولية إنقاذ الجنس الإنساني. (جاست ص ٤٩-٤٥)

ولكن جاست يرفض هذه الرؤية التي قادت نقاد القرن التاسع عشر إلى أن ينظروا للفن كبديل للدين. ويوضح إليوت كيف كان نقاد هذا القرن يتناولون الفن وخاصة الأدب:

> كان الناقد يتعامل مع الأدب دائماً على أنه وسيلة لاستخلاص الحقيقة أو اكتساب المعرفة. وإذا ما كان الناقد يتمتع بعقلية فلسفية أو دينية، فسوف يبحث عن تلك اللمحات الفلسفية أو الدينية في أعمال الكاتب الذي ينتقده، وإذا ما كان ينحو منحىً واقعياً فسوف ينظر إلى الأدب باعتباره مادة خاماً لاكتشاف الحقائق السيكولوجية، أو وثائق ترسم التاريخ الاجتماعي للمجتمع. وحتى عند

والتر بيتر وأتباعه، تعني عبارة "الفن من أجل الفن" أن الفن سوف يكون بديلاً عن كل شيء آخر، وكذلك أيضاً كأداة لتوصيل المشاعر والأحاسيس التي تنتمي للحياة أكثر مما تنتمي للفن. (إليوت. ص ٦٠٨-٦٠٩)

ولكن تلك الوظيفة التي ألقاها نقاد القرن التاسع عشر على عاتق الفن - ألا وهي كونه بديلاً عن الدين وعن كل شيء آخر وكذا عن قدرته على خلق رؤية كلية للحياة Worldview تتضمن فهما شاملا لعمق وتعدد الخبرة الإنسانية - كانت عبئا ثقيلا جدا ناء به الفنانون ولم يطيقوا حمله. ولذلك فقد نبذوا ذلك الوضع المشابه لوضع الأنبياء والمصلحين.

أعتقد أن الفنان المعاصر قد يصعق إذا ما أوكلت إليه مهمة بهذه الضخامة وبالتالي إذا ما كان مضطرا للتعامل في فنه مع مسائل بمثل هذا الحجم والاتساع. فبالنسبة له، مملكة الفن تبدأ حيثما يصبح الهواء أخف وزنا.

(جاست ص ٥٠)

وعلى هذا فإن الفن يبدأ في التحرر من الأعباء الثقيلة التي يلقيها على كاهله الدين والفلسفة ويقتصر على إنتاج الجمال. وإليوت يتفق مع جاست تماما في رؤيته لاستقلال الفن عن أفرع المعرفة الأخرى وكذلك أيضا في رفضه لرؤية الفن كبديل للدين. وعلى النقيض من توجه جاست الشكلي الرافض للرؤية التاريخية Ahistorical والذي ينظر إلى الفن الحداثي باعتباره ظاهرة غريبة في تاريخ الفن، يصل إليوت إلى رؤية مشابهة لاستقلال الفن وإلى ما يستتبعه ذلك من ظروف ساهمت في تشكيل الرؤية الاستطيقية للفن والمحكات النقدية التي تستخدم في الحكم عليه عن طريق العودة إلى نقد القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد كان النقد في هذين القرنين

ينظر إلى الفن باعتباره فناً وليس أي شيء آخر. فقد كان الفن شيئاً مختلفا عن الفلسفة وعن علم النفس وعن أي نوع آخر من الدراسات. وكان هدفه أن يعطي متعة راقية إلى أشخاص يتمتعون بذوق فني عال ووقت فراغ يسمح لهم بذلك. وإذا لم يسلم هؤلاء النقاد القدامى بأن الأدب يسعى أساسا إلى الإمتاع، لما شغلوا أنفسهم أبدا بمثل هذه الصورة المرهقة بوضع القواعد لما يمكن أن يستمتع به الإنسان. (إليوت، "التجربة في النقد"، ٦٠٨)

ويستطرد إليوت في محاولته لتأسيس استقلال الفن الحداثي، وما ينتج حتما عن ذلك من كون المحكات النقدية للحكم عليه محكات داخلية Immanent، عن طريق وعيه التاريخي Historical Awareness بوضع الفن في القرن السابع عشر وانفصاله عن مجالات المعرفة الأخرى، قائلاً:

بالنسبة لهذه الفترة المبكرة، لم يكن الفن والأدب بديلا عن الدين أو الفلسفة أو الأخلاق أو السياسة كما لم يكونا بديلا عن المبارزة أو الجنس: لقد كانا متعة خاصة ومحدودة للحياة .... وأعتقد أننا يجب أن نعود مرارا وتكرارا إلى الكتابات النقدية التي ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر لكي نذكر أنفسنا بالحقيقة البسيطة القائلة بأن الأدب هو أساسا وسيلة للمتعة الفكرية الراقية.

ويؤكد جاست هذا المعنى نفسه قائلا إن أهم ما يميز الفن الحداثي هو أنه ينظر إلى "الخيال باعتباره خيالاً" (ص٤٧) مما يقود إلى فكرة أن الفن "شيء ليس له نتائج" (ص٤٩) ويقصد جاست أن الفن ليس له تأثيرات أخلاقية أو معرفية ولا يؤدي إلى أي تغيير في هذين المجالين المنفصلين من مجالات المعرفة. ولا يعني هذا أن "الفنان يستخف بمهنته، وإنما يعني أن الفن يثير اهتمامه بالضبط لأنه ليس له أي أهمية متعالية" أي تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن والمعرفة أو الفن

والأخلاق. ويعني هذا أيضا أن الفن لا يمكن أن يقوم بأية وظيفة خارج حدوده وهي حدود الاستطيقا. وهكذا فإن الفن لا يتخطى، ولا يمكنه أن يتخطى، ويجب ألا يحاول أن يتخطى الحدود التي تفصله عن المعرفة والأخلاق أو العقل الخالص والعقل العملي إذا ما استعملنا تعبيرات كانط. وعلى هذا فإن "خفة" الفن التي يراها جاست أهم مميزات الفن الحداثي هي النتاج الرئيسي والمباشر لتخلص الفن من أفكار الحقيقة والوعظ الأخلاقي، أي نتاج مباشر للرؤية الكانطية للفن.

إذا ما انفصل الفن عن فكرة محاولة تقديم معرفة أو حقيقة فلا يمكن بالطبع الحكم عليه أنه صادق أو كاذب. وإذا ما انفصل عن الأخلاق فلا يمكن الحكم عليه بأنه أخلاقي أو غير أخلاقي. ولهذا كتب إليوت في مقالته الشهيرة "الشعراء الميتافيزيقيون":

> لقد تم تأسيس أي النظرية الفلسفية تدخل في الشعر، وذلك لأن حقيقتها أو كذبها لم يعد له أية أهمية، وما يهم الآن هو أن تلك الحقيقة تم إثباتها بشكل آخر. (ص ١١٨)

ولقد وجدت هذه الفكرة صدى مباشرًا لدى أيفور ريتشاردز، صاحب نظرية شبه العبارات Pseudo-statements الذي أعلن أن العبارات أو الأحكام المعرفية أو العلمية فقط هي التي يمكن الحكم عليها ما إذا كانت عبارات صادقة أم لا، أمّا العبارات الأدبية فهي شبه عبارات حيث لا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب وما يعنيه إليوت هو نفس الشيء، بصورة أو بأخرى. فعندما نقرأ الكوميديا الإلهية لدانتي، لا يهمنا في المقام الأول ما إذا كانت فلسفة توما الإكويني التي ساهمت في تشكيل فكر دانتي صادقة أم كاذبة ولا تهمنا ما إذا كانت فكرة التساوي بين شكل الخطيئة وشكل العقاب السماوي صحيحة دينياً أم باطلة. فهذه اعتبارات ثيولوجية بحتة ولذلك فإن صحة هذه النظريات قد تأسس بالفعل قبل دخولها إلى عالم الشعر. وما يهم الآن هو صحتها من وجهة نظر أخرى هي ما إذا كانت هذه النظريات تتناسب مع الجو العام للشعر وما إذا كانت الوسائل البلاغية التي يستخدمها الكاتب تعبر بصدق عن أفكاره أم إنها لا تناسبها. فإذا كان دانتي يؤمن بوحدة الوجود الإنساني، فمصدر هذه الفكرة هو إيمانه بالإله الذي هو أصل هذه الوحدة. ولهذا كان من الضروري أن يكون هناك نظام يوحد كل البشر على اختلاف أنواعهم تحت قوالب محددة تتولى مهمة تجميعهم، وتحديد أنواعهم، وتقسيمهم، وتنظيمهم ووضعهم في المراتب المحددة لهم. وتُستمد هذه القوالب بالطبع من رؤية دانتي الدينية للعالم والبشر. فيقوم بتقسيم البشر حسب أنواع الخطايا التي يرتكبونها. والصور البلاغية المناسبة لهذه الرؤية المَوَحِّدة والمُوَجِّدة هي الصور التي تنم عن الوحدة، وهي الاستعارة Metaphor والمجاز Allegory. بما أن العدل من الصفات المميزة للإله، فلابد وأن يتناسب مع طبيعة الذنب وألا يزيد عليه أو يقل عنه ولهذا كان لابد وأن يصبح الجزاء من جنس العمل. فعلى سبيل المثال يقابل دانتي الانتهازيين على أبواب الجحيم، وهم في أقل المراتب في العذاب. ولأن الانتهازيين ليس لهم مبدأ ويسعون فقط وراء مصلحتهم الشخصية ولا ينتمون لأي موقف محدد فليس لهم مكان محدد فلا هم داخل الجحيم ولا خارجه وإنما على أبوابه، يتبعون راية تتحرك باستمرار تقودهم يمينا ويسارا بلا هدف. وهم يتبعونها في الجحيم تماما كما كانوا يتبعون مصلحتهم الشخصية في الحياة بلا أي وازع وتتبعهم الدبابير التي تلسعهم وتغطيهم الديدان التي تمتص دماءهم كما كانوا يمتصون دماء الناس في الحياة الدنيا. ومبدأ التماثل هنا تعبر عنه الاستعارة وهي الشكل الذي يعبر عن التشابه في البلاغة، كما أنها الشكل الذي يعتمد على الوحدة وذلك لتوحيدها للمتشابهات. وهذا يتناسب أيضا مع رؤية دانتي الموحدة للعالم والتي تنبع من رؤيته للإله على أنه الخالق الواحد للكون كله. ولا يهم بالطبع ما إذا كانت رؤية دانتي للجحيم صادقة أم لا، ولا حتى ما إذا كانت الفلسفات التي شكلت فكره حقيقية أم وهمية. فإذا ما اتخذت الحقيقة والزيف كمعيار للحكم على الكوميديا

الإلهية، فسيعدم دانتي أي قارئ له. ولكن رؤية دانتي وصدق أو زيف الفلسفات التي يعتمد عليها لا يهم بالمرة، وما يهم بالطبع هو قدرة دانتي على التعبير عن هذه الرؤية بأسلوب شعري جميل. وهذا الحكم يعتمد بالطبع على استقلال الفن عن المعرفة والأخلاق، ويؤكد على الجمال، وعلى الأدب كأدب وليس كوسيلة للمعرفة أو التهذيب الأخلاقي. وهذه هي وجهة النظر التي يؤكدها إليوت.

> طالما ظل الأدب أدباً، فسوف يكون هناك مكان للنقد الأدبي — أي لنقد يعتمد على نفس المبدأ الذي يعتمد عليه الأدب نفسه في صنعه وتكوينه. وطالما ظل الناس يكتبون الشعر والرواية وما شابه، فسوف يظل الهدف الأول من وراء هذه الكتابات هو ما كان دائماً — ألا وهو إعطاء نوع خاص من المتعة التي لا تتغير بل تظل ثابتة عبر العصور على اختلاف وصعوبة التفسيرات المختلفة لتلك المتعة. (إليوت، "التجربة في النقد"، ص٦١٥)

والمبدأ الذي يبنى عليه الأدب هو بالطبع الجمال. ومهمة النقد هي، ولا شك، إيضاح مصدر هذا الجمال.

وكما ينفصل النقد الحداثي عن الاهتمامات المعرفية، ينفصل كذلك عن الاعتبارات الأخلاقية والعملية. ويتضح هذا الانفصال في كل من الكتابات الإبداعية والنقدية للنقاد والأدباء الحداثيين. وتزداد الفجوة الفاصلة بين الفن والأخلاق حتى تضع كل منهما في وضع تناقض مع الآخر. ويظهر التناقض بين الموقف الفني التأملي Reflective والموقف الأخلاقي العملي Practical في الكتابات الإبداعية والنقدية بأشد ما يكون في تعليق رينيه ويليك وروبرت بن ورن في كتابهما الشهير "نظرية الأدب" على قصيدة روبرت فروست "وقوفاً بالغابة". ففي تلك القصيدة يكتب فروست:

The wood is lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

الغابة جميلة، مظلمة، وعميقة.
ولكني قطعت وعوداً يجب أن أحفظها
وأميال أقطعها قبل أن أنام،
وأميال أقطعها قبل أن أنام.

وفي تعليقهما على الدور الذي يلعبه الرمز في الأدب، يترك المؤلفان الموضوع الرئيسي للحظة ليؤكدا على انفصال الفن عن الأخلاق بل وتضادهما في بعض الأحيان. يقول المؤلفان:

> في قصيدة وقوفاً بالغابة، يعد البيت القائل "أميال أقطعها قبل أن أنام" صادقاً حرفياً في تصويره لحال المسافر كما نفترض. ولكن في اللغة الرمزية الطبيعية Natural Symbolism، "أنام" تعني "أموت" وإذا ما اقترن البيت القائل "الغابة جميلة، مظلمة وعميقة" بالمسئولية الأخلاقية والاجتماعية "للوعود التي يجب أن أحفظها" في صورة تناقض، فلا يستطيع المرء أن يرفض المساواة أو المضاهاة العابرة بين التأمل الجمالي ونوع ما من توقف المرء عن أن يكون إنساناً مسئولاً أخلاقياً.

وهنا يتبع ويليك وورن الشاعر في تأكيده على التضاد بين انفصال موقف التأمل الاستطيقي الذي يعتمد على الانفصال بين المتأمل وما يتأمله وعدم وجود صلة منفعة بينهما

وبين الموقف الأخلاقي العملي أو النفعي. والتضاد بين الموقف التأملي Disinterestedness السلبي والموقف الأخلاقي العملي يعود بالطبع إلى فصل كانط بين العقل العملي وملكة الحكم الاستطيقي. وعلى هذا فإن الخط الذي بدأه كانط يمتد عبر الفن الحداثي والقراءات النقدية لهذا الفن. ويؤكد إليوت على هذا الانفصال في مقاله الشهير "التراث والموهبة الفردية" قائلا إن "أي محك شبه أخلاقي للحكم على الفن لا يصل إلى الهدف المطلوب" (ص ٢٧).

وهذا الموقف الشكلي لا يكتفي بالطبع بتفسير الفن، بل يعتبر التفسير خطوة أو وسيلة نحو غاية أهم وهي الاستمتاع. ولهذا يؤكد إليوت أن القارئ يشعر بالشعر الجيد قبل أن يفهمه. وإذا كان الهدف من الفن هو الاستمتاع، صار التفسير الذي لا يؤدي إلى الغاية انحرافاً. ولذلك رفض النقاد الجدد التفسير الذي يغني عن القصيدة ذاتها Paraphrase ورفضوا اعتبار تفسير القصيدة مساويا لها واعتبروا الاهتمام بالمعنى دون المبنى هرطقة The heresy of paraphrase. وإذا عُقدت مقارنة بين التفسير الذي ينقل المعنى وبين القصيدة، يظهر على الفور أن القصيدة هي ذلك المعنى موضوعًا في شكل محدد. إذاً فالفارق بين التفسير والقصيدة هو الشكل. ولذلك يمكن رد رفض الشكليين للتفسير على أنه أحد تجليات توجههم الشكلي والذي يمكن رده بدوره إلى كانط.

٤- ثنائية الشكل والمضمون:

حدا هذا الموقف الشكلي بإليوت لأن يؤكد أن "القصيدة لا تقول شيئا ما، وإنما هي الشيء نفسه" (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص ٦٣٤) وهو أيضا ما جعله يتتبع تطور الشعر واستقبال القراء للشعر على أنه تطور مستمر نحو زيادة إدراك القارئ بالشكل.

> كان اهتمام القارئ موجهاً فى الشعر المبكر، أو فى الاستمتاع البدائى بالشعر، نحو الموضوع؛ وكان الإحساس بتأثير فن الشعر يتم دون أن يلقى المستمتع بالاً لهذا الفن. ومع تطور الوعى باللغة، ظهرت مرحلة أخرى، أصبح فيها المستمع، والذى ربما تحول إلى قارئ، ذا اهتمام ووعى مزدوج بالقصة وبالوسيلة التى يتم بها القص. أي أنه أصبح واعيا بالأسلوب Style. وربما نستطيع بعد ذلك الاستمتاع بالتفرقة بين الطرق المتعددة التي يتعامل بها شعراء مختلفون مع نفس الموضوع: أي صار لدينا تقدير ليس فقط بأي الأساليب أفضل أو أسوأ ولكن بالاختلاف بين الأساليب التي نستمتع بها كلها بنفس الدرجة. وفي المرحلة الثالثة من التطور، تراجع الموضوع إلى الخلفية: وبدلا من أن يصبح هدف القصيدة يصبح ببساطة وسيلة ضرورية لتحقيق القصيدة. وفي هذه المرحلة، قد لا يلقي القارئ أو المستمع بالا إلى الموضوع تماما كما لم يكن المستمع البدائي مهتما بالأسلوب.
>
> (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص ٦٣٥)

وهذه المرحلة من التقدم هي ما يعتبره إليوت الحداثة التي بلغها الشعراء الرمزيون الفرنسيون من بودلير إلى فاليري مرورا بمالارميه. وهم بالضبط نفس الشعراء الذين يشير إليهم جاست في حديثه عن الشعر الحداثي. فالحداثة هنا تتميز بالاهتمام الشديد بالشكل، أي بالجمال الشكلي، مع نقص الاهتمام بالموضوع الذي يصبح مجرد وسيلة لنقل الهدف أو للوصول إليه، والهدف بالطبع هو الجمال. وهذا بالضبط ما كان بودلير يقصده حين قال إن "ما قد يصعقني بجماله حقا هو كتاب عن لا شيء" وما يعنيه بودلير هو التراجع التام للموضوع حتى نقطة التلاشي مع ازدياد النواحي الشكلية جدا وهذا هو ما يسميه كل من إليوت وجاست بالشعر النقي Poésie Pure ، أو الفن الخالص Pure Art. ويدرك جاست استحالة وجود مثل هذا الشعر أو الفن الذي يتكون من قيم

شكلية خالصة بدون أي محتوى أو مضمون ولكنه يعتبره جوهر الفن أو الهدف الذي يسعى الفن لإدراكه. وينظر إليوت إلى الحداثة على أنها وعي ذاتي متزايد بالشعر على أنه شعر.

وعملية الوعي الذاتي المتزايد — أو ما يمكن أن نسميه ازدياد الوعي باللغة — تتخذ مما يمكن أن نسميه الشعر الخالص La Poésie Pure هدفا نظريا لها. وأنا أعتقد أنه هدف لا يمكن الوصول إليه، وذلك لأني أرى أن الشعر يبقى شعرا طالما احتفظ ببعض "عدم النقاء" بذلك المعنى. أي طالما كان الموضوع أو المحتوى ذا قيمة لذاته ... (وعلى الرغم من أن عنصر الشعر الخالص شديد الأهمية لكي يجعل من الشعر شعرا، لا يمكن أن تتكون قصيدة من الشعر الخالص فقط. ولكن ما حدث في حالة فاليري هو تحول في موقف الشاعر نحو الشكل. ويجب أن نكون حريصين كي نتجنب القول بأن الموضوع أصبح أقل أهمية. فالموضوع يوجد من أجل القصيدة،وليس العكس، فلا توجد القصيدة من أجل الموضوع.

(إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص ٦٣٥)

وعلى الرغم من اختلاف جاست وإليوت حول بودلير، فإنهما يتفقان أن المحور الأساسي للحداثة هو الشعراء الرمزيون الفرنسيون ومن لحقهم من الشعراء بالطبع. ويتتبع إليوت هذا الخط إلى إدجار آلان بو وتأثيره على هؤلاء الشعراء من خلال اهتمامه الشديد بالشكل. ويتتبع كذلك نفس الخط الأدبي إلى الأمام حتى يصل إلى فاليري. ويتفق جاست وإليوت على أن استقلال الفن الحداثي يبلغ ذروته في النزعة الجمالية Aestheticism التي أولت الشكل كل الاهتمام وهمشت الموضوع. وقد بلغ هذا التوجه ذروته في أعمال فاليري التي أصبحت عملية صياغة الشعر فيها موضوعا للشعر فيقول إليوت:

وهكذا فقد تتبعنا فكرتين بلغتا أقصى درجات النضج في أعمال فاليري إلى أصلهما عند بو. فهناك أولا المبدأ الذي استخلصه بودلير من بو "يجب ألاّ يكون للقصيدة أي هدف سوى نفسها". ثانيا: فكرة أن عملية تأليف القصيدة يجب أن تكون عملية واعية ودقيقة قدر الإمكان، وأن الشاعر يجب أن يراقب نفسه في عملية التأليف ... (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ٦٣٥)

ومن هنا نرى النتيجة الحتمية لانفصال الفن عن الحياة، ورفضه محاولة عكسها أو تقديمها، وانغماسه التام في ذاته. فقد تحول الفن من وسيلة لإنتاج الجمال إلى مصدر للجمال بل ورمز له.

تمركزت النزعة الجمالية في شعر المدرسة الرمزية الفرنسية وكما يظهر في قصيدة اعتراف الفنان لشارل بودلير، أصبح إنتاج الجمال هو الشغل الشاغل للفنان. فبودلير في هذه القصيدة يتأمل في طبيعة الجمال وفي اللحظة التي يواجه فيها الفنان الجمال ويحاول أن يدرك كنهه.

اعتراف الفنان

كم هي لاذعة أواخر أيام الخريف! آه .. لاذعة حتى الألم! لأن هناك من الأحاسيس اللذيذة ما لا يخفف غموضها من حدتها. وليس هناك نصل أحدّ من نصل اللامتناهي.

متعة فائقة هي متعة إغراق البصر في لانهائية السماء والبحر! فالعزلة والصمت ونقاء اللازورد الذي لا يقارن، وشراع يرتجف في الأفق هو بصغره وعزلته يشبه وجودي الذي لا شفاء له، وصخب الموج بلحنه الرتيب، كل هذه الأشياء تفكر من خلالي أو أفكر من خلالها (لأن في عظمة أحلام اليقظة سرعان ما تفقد الأنا ذاتها) أقول لنفسي إنها تفكر ولكن بموسيقية وبهاء، دون جدل شكلي دون استنتاج.

غير أن هذه الأفكار سواء خرجت مني أو انطلقت من الأشياء فإنها تصير بعد قليل شديدة القوة. إن طاقة الشهوة تخلق ضيقا، ومعاناة أكيدة. فلم تعد أعصابي الشديدة التوتر تعطي إلا ذبذبات صارخة ومؤلمة.

والآن، يذهلني عمق السماء، ويملؤني صفاؤها بالسخط، ويثيرني انعدام حساسية البحر، وجمود المشهد، آه! .. أيتحتم علي أن أقاسي إلى الأبد أو أهرب أبدا من الجميل؟

أيتها الطبيعة الساحرة دون شفقة، أيتها الغريمة الدائمة الانتصار، دعيني! .. توقفي عن إغواء رغباتي وزهوي! .. إن دراسة الجميل مبارزة يصرخ فيها الفنان رعبا قبل هزيمته! (بودلير، ص ١٧)

وتكشف هذه القصيدة النثرية عن مدى اهتمام الفنان بالجمال ويتضح منها كذلك أن الفنان يعتبر الجمال جوهر الفن وليس الواقع أو المجتمع مثلا. وعلى الرغم من أن الفنان يبحث عن الجمال في الطبيعة فإنه يدرك أنه يبحث عن الجمال وليس عن أي شيء آخر "إن دراسة الجميل مبارزة يصرخ فيها الفنان رعبا قبل هزيمته". بل على العكس ما قد يبدو للوهلة الأولى، فليست الطبيعة هي رمز الجمال بل الفن. فعلى الرغم من أن بودلير يبحث عن الجمال في الطبيعة فإنه يرى أن الفن هو تجسيد الجمال وليس الطبيعة. فتلك الطبيعة الساحرة بما فيها من "العزلة والصمت ونقاء اللازورد الذي لا يقارن، وشراع يرتجف في الأفق .. وصخب الموج بلحنه الرتيب .. تفكر ولكن بموسيقية وبهاء ...". فعلى الرغم من جمال الطبيعة فإن الشاعر ينظر إلى جمالها على نموذج من جمال الفن. فالموسيقى هي الجمال والطبيعة حين تكون جميلة فهي تشبه جمال الموسيقى. أي أن الجمال هو جوهر الفن، والفن هو الموطن الحقيقي للجمال وليس الطبيعة.

استخلص إليوت أهم مميزات الفن الحداثي وشخصها على أنها درجة عالية جدا من الوعي الذاتي للفنان بفنه على أنه فن وليس أي شيء آخر – وهذه هي المرحلة الثالثة تبعا لتقسيم بيتر برجر. ويصل الفن الحداثي إلى محاولة تنقية الفن من كل الشوائب الدخيلة عليه. فإذا كان الجمال جوهر الفن، وإذا ما كان الشكل هو مصدر الجمال، فسيهتم الفن الحداثي بالشكل اهتماما تاما ويحاول تنقيته من الموضوع الذي صار دخيلا عليه لأنه ليس مصدر الجمال. وهذا هو جوهر الحداثة الذي يميزه جاست في موسيقى ديبوسي ولوحات بيكاسو وشعر مالارميه وفاليري. ويتحدث جاست أيضا عن نفس الظاهرة التي يناقشها إليوت ألا وهي الفن الخالص Artistic art أو Pure art، بل ويصل إلى نتائج شديدة الشبه بتلك التي يصل إليها إليوت من حيث استحالة وجود مثل هذا الفن.

لن أناقش ما إذا كان الفن الخالص ممكنا أم لا. لعله غير ممكن ... وعلى الرغم من كون الفن الخالص أو النقي مستحيلا، فهناك ولا شك توجه إلى تنقية الفن. وهذا التوجه سوف يؤدي إلى عملية محو متزايدة للعناصر الآدمية السائدة في النتاج الفني الرومانسي والطبيعي Naturalistic. وفي هذه العملية، يمكن الوصول إلى نقطة يصبح "المضمون" الإنساني نحيلا جدا لدرجة يمكن تجاهلها.

(جاست، ص ١٢)

وما يقصده جاست "بمحو العناصر الآدمية" هو محو أي أثر لفكرة تقديم أو تمثيل الحياة Representation. فالفن ليس محاكاة Mimesis ولا تقديما للحياة، وإنما هو نتاج عقلي يهدف إلى الإمتاع. ولذلك فلن يركز الفن على محاولة محاكاة الحياة وإنما على الشكل الذي يصنعه عقل الفنان وهذا هو مصدر الجمال. وهكذا تظهر أحد أهم وجوه الشبه بين جاست وإليوت، فكلاهما يفصل بين الحياة كما هي وبين وعي الكاتب أو الفنان، ويعتبران وعي الفنان مصدر الجمال،

ولذلك فعملية إنتاج الجمال تستدعي البعد عن الحياة والإغراق في الشكل الفني النابع من وعي الفنان. وهنا يصبح أسلوب الفنان Style هو مصدر الجمال. وحيث إن الأسلوب يعني التغيير الذي يضفيه وعي الفنان على المادة التي يستقبلها من العالم الخارجي، يصبح التركيز على الأسلوب هروبا من العالم.

> أن نكتب بأسلوب to stylize يعني أن نشوه الحقيقة، أن ننزع الطابع الحقيقي عن الأشياء، فالأسلوب يتضمن عملية نزع للطابع الآدمي Dehumanization. والعكس صحيح أيضا، فلا توجد وسيلة للكتابة بأسلوب إلا عن طريق نزع الطابع الآدمي. وعلى الجانب الآخر تحض الواقعية الكاتب على أن يتبع الواقع أو الحقيقة بمنتهى الأمانة، وتحضه أيضا على أن يهجر الكتابة بأي أسلوب.
> (جاست، ص ٢٥)

ومن هنا يتضح أن كلا من جاست وإليوت يضعان الفن الحداثي بمعزل عن الحياة، بل حتى في علاقة تضاد معها. فالحياة أو العالم الخارجي تمثل المادة الخام التي توفر للكاتب الموضوع الذي يجب عليه التعامل معه بصورة فنية، أما الفن نفسه فينبع من الفنان أو من عقل الكاتب ويتمثل في الشكل الذي يضفيه الفنان على المادة التي يتعامل معها، ولذلك يصبح أسلوب الكاتب مصدر الجمال. ومن هنا يتضح أيضا مدى اهتمام الفنانين الحداثيين بالأسلوب، فقد أصبح لكل منهم أسلوب مميز في الكتابة أو الرسم لا تخطئه، فلا يمكن حتى للمبتدئ أن يخلط بين لوحة لسلفادور دالي ولوحة لبيكاسو أو بين قصيدة لوليم بتلر ييتس وأخرى لتوماس ستيرنز إليوت. وأصبح أسلوب الكاتب مميزا له تماما كتوقيعه على لوحته. وهكذا فقد أصبح الأسلوب أيضا وسيلة لتمييز الفنان الحداثي عن غيره من الفنانين، وهذا ازدياد في ذاتية الفن الحداثي وفردية الفنان وتفرده. فأصبح الأسلوب وسيلة لتمييز الفنان ليس عن الواقع الخارجي فحسب بل وعن الفنانين الآخرين أيضا. وليس هذا تناقضا بل تأكيدا لانفصال الفنان عن الحياة. فالتراث الفني أصبح عبئا على الفنان وجزءا من العالم الخارجي يسعى لتحرير نفسه منه، وينتج فنه بمعزل عنه. وهكذا يصبح الأسلوب وسيلة لتأكيد الذات subject ضد العالم. ويصبح الأسلوب كنتاج للذات أو للجزء الذاتي أو المثالي في الفنان Subjective-Idealist تأكيدا لهذا الجزء ضد الجزء الموضوعي أو ذلك الذي ينتمي للعالم Objective.

وإذا ما كان الجمال عنصراً ذاتياً وشكلياً لا موضوعياً أي لا علاقة له بالموضوع Subject-matter/object، يتحول اهتمام الفن الحداثي عن المحاكاة التي تهتم بموضوع الفن لا شكله وكذلك عن الموضوع Content إلى الاهتمام بالشكل Form. أي يتحول الفن الحداثي إلى رفض صريح وقاطع للواقعية Realism.

> في خلال القرن التاسع عشر، قام الفنانون بمحاولة خلق الفن بوسيلة لا تتميز بالنقاء، فقد خفضوا العناصر الإستطيقية إلى أقل حد وخلقوا أعمالاً فنية تمثل وهم الحقائق الإنسانية. وبهذا المعنى يمكن أن ندعو كل فن القرن الماضي فنا واقعياً. (جاست، ص١١)

وما يعنيه جاست بالإسلوب غير النقي Impure fashion، هو الاهتمام بالموضوع. فإذا كان هدف الفن خلق الجمال، فأي عناصر أخرى في الفن تعد شوائب وزيادات غير نقية يجب على الفنان التخلص منها. وإذا كان الجمال ظاهرة شكلية، يصبح الموضوع سبب عدم النقاء في الفن.

> ولا يمثل الحزن أو الفرح على المصائر الإنسانية التي يقدمها أو يحيكها العمل الفني شيئاً شديد الاختلاف عن المتعة الفنية وحسب، ولكن الانشغال بالمضمون

الإنساني للعمل الفني يتعارض كلا وجزءًا مع المتعة الإستطيقية الحقة.

(ص١١)

ويوضح جاست مدى الصراع القائم داخل العمل الفني بين الشكل والمضمون مؤيداً فكرته عن عدم التوافق بينهما، مما يستتبع، بطبيعة الحال ضرورة توجه الفن نحو الشكل وهجرة للموضوع وذلك لأن الشكل هو مصدر الجمال. ويوضح جاست هذا التناقض قائلاً:

> ولنأخذ، على سبيل المثال، حديقة نراها من خلال نافذة. فعندما ننظر إلى الحديقة، نضبط أعيننا بشكل ما على أن يعبر شعاع الرؤية النافذة بدون أي تباطؤ ويستقر على الشجيرات والورود ... فنحن لا نرى النافذة ولكننا ننظر من خلالها ... ومن هنا يتضح لنا أن رؤية الحديقة شيء ورؤية النافذة شيء آخر أو هما عمليتان غير متوافقتين تستبعد كل منهما الأخرى وذلك لأن كلاً منهما تتطلب ضبطا مختلفا للعين.
>
> وبنفس الطريقة، يتلاشى العمل الفني من نظر المشاهد الذي لا يبحث فيه إلا عن مصير جون وماري الذي يثير أحاسيسه أو مصير تريستان وايزولد ويركز كل اهتمامه على هذا المصير. فأحزان تريستان يمكن أن تعد أحزانا حقيقية ويصبح لديها القدرة على إثارة التعاطف فقط عندما نعتبرها واقعية لا خيالية. ولكن الشيء أو الموضوع Object في سياق فني لا يصبح فنيا إلا عندما نتوقف أن ننظر إليه على أنه حقيقي ... ولكن لا يمتلك الكثير من الناس القدرة على أن يضبطوا أجهزة استقبالهم على النافذة وعلى شفافيتها ألا وهي العمل الفني. (جاست، ص ٩-١١)

ولهذا يؤكد جاست أن كل الفترات العظيمة التي ازدهر فيها الفن "كانت شديدة الحرص على ألا تدع العمل الفني يدور حول المضمون الإنساني" (ص ٢٥) ولا ينبع مثل هذا الفهم للفن الذي حدا بالفنانين الحداثيين إلى أن "يحرموا دخول أي مضمون إنساني إلى الفن" إلا من خلال فهم كانطي للفن على أنه مجموعة من العناصر الشكلية التي تعطي متعة عقلية. فالشكل هو ما يجعل الفن فناً، أما المضمون فيمكن التعبير عنه بوسائل غير فنيه كالفلسفة وعلم النفس. وهذا التوجه أدى بالفنانين إلى أن يسعوا لتطهير الفن من كل مضمون مما أدى بهم إلى محاولة تقليل المضمون الإنساني إلى أقصى درجة مع إعلاء العنصر الشكلي. وبالطبع فإنه من المستحيل إنتاج مثل هذا العمل الفني عملياً. ومرة أخرى لا ريب أن هذا الفكر هو ما جعل شارل بودلير يقول "ما يصعقني بجماله حقاً هو كتاب عن العدم (اللاشيء) Nothing". فاللاشيء الذي يعنيه بودلير كهدف للكتاب هو المضمون الذي تم استبعاده في سبيل الوصول بالقيم الشكلية إلى أعلى درجة.

يتفق جاست واليوت على أن الشاعرين الرمزيين الفرنسيين، مالارميه وفاليري، يمثلان قلب الحداثة وجوهر السعي وراء القصيدة النقية التي لا تسعى إلا لإنتاج الجمال. ويعي كلٌّ من جاست واليوت استحالة إنتاج مثل هذه القصيدة أو هذا الشكل من الفن، إلا أن كلاً منهما يتبنى موقفاً مختلفاً إزاء تلك الاستحالة. فبينما يراها إليوت مؤشراً على توجه آخر احتذاه في أخريات حياته، اعتبر جاست الفن النقي نموذجا مثالياً ينبغي على الفنان أن يسعى لتحقيقه.

وقد أدت تطورات هذا الاتجاه الشكلي إلى أن ابتعد الفن عن أن يكون مجرد تقديم بسيط لبعض القصص وأن يتحول إلى تجربة شكلية. وقد أدى ذلك بدوره إلى تعقد الفن وعدم قدرة الكثيرين على فهمه، ولذلك أصبح الفن الحداثي فناً لا يتميز بالشعبية، بل تحول إلى فن الصفوة Elitism. وهي القلة القليلة المختارة التي لديها الثقافة الكافية والوعي بتاريخ الفن وتطوره والحس الفني الراقي الذي يمكنهم من فهم الفن الحداثي.

كـل الفـن الحديـث لا يتمـيز بالشعبية، وليس هذا من قبيل الصدفة بل هو قدره ... فعـلى العكـس مـن الفـن الرومانسـي، يتميز الفن الحديث بعدم الشعبية، بل بمعـاداة الشـعبية والجمـاهير ... فهـو يقسـم الجمهـور إلى مجموعتين: مجموعة صغيرة يشكلها من يميلون نحوه، ومجموعة كبيرة جداً وهي الأغلبية المعادية له. فمـن وجهـة النظر السوسـيولوجية، يعـد تقسـيم الجمهـور إلى فئتين، تلك التي تفهمـه وتلك التي لا تتمكن من فهمه هو العلامة المميزة للفن الحداثي، من وجهة نظـري. وهـذا يعـني أن مجموعـة مـن النـاس تمـتلك ملكـة تمكـنها من الفهم لا تمـتلكها المجموعـة الأخـرى - ممـا يعـني أن هـناك نوعين مختلفين من البشر. والفـن الحديث لا يخاطب كل الجماهير كالرومانسـية، ولكن الأقلية المتميزة التي تتمـتع بالموهـبة الـتي تمكـنها مـن فهمـه. ومن هنا ينبع الشعور بالدونية والحنق اللذيـن يشـعر بهمـا العامـة إزاء الفـن الحديـث. عـندما يكـره الإنسـان عملاً فنياً يفهمـه، فهـو يشـعر بالـرفعة والسمو عليه، ولا يوجد ما يسبب الشعور بالدونية. ولكـن عـندما يـنبع الشعور بالكراهية من عدم قدرته على فهم العمل الفني، فإنه يشـعر بصـورة من صور الإهانة وهذا الشعور بالدونية الذي يعتمل في صدره يجب مواجهـته بتوكـيد للـذات يعـيد إلـيه كرامته السـلبية. فالفن الذي يقدمه الفنانون الجدد، بمجرد تواجده، يجبر المواطن العادي على أن يدرك أنه كذلك .. مواطن عـادي، مخلـوق غـير قـادر عـلى إدراك قدسية الفن، ولا يشعر بالجمال في أنقى صـوره. (جاسـت، ص ٤)

ويضـيف جاسـت بالطـبع أن الفـن الحديـث يسـاعد الصـفوة عـلى التعرف على أنفسهم على أنهم صـفوة. وعـلى هـذا، فالـرقي أو الـنزعة الصـفوية التي تميز الفن الحداثي تنبع من النزعة الجمالية الـتي تهـيمن عـلى هـذا الفـن والـتي هـي نفسـها نتاج لتطور الفن عبر مراحل طويلة حتى استطاع الإنسـان أن يـدرك أن جوهر الفن هو الجمال، وتم التركيز على الجمال بمفهومه الشكلي حتى صار عسـيراً عـلى المشـاهد أو القـارئ العـادي فهـم هـذا الجمـال أو الاسـتمتاع بـه. فالنزعـتان الصـفوية Elitism والجمالـية Aestheticism لا تنفصـلان ولا يمكـن تصـور إحداهمـا دون الأخـرى إذ إن الأولى هـي نـتاج حـتمي للثانـية. والاثنـتان همـا لـب الفن الحداثي ولبابه، إذ لا يمكن تصور الفن الحداثي بـدون فهـم استقلاله Autonomy عن نواحي المعرفة الإنسانية الأخرى، وهذا الاستقلال هـو الـذي يقـود حـتماً إلى عـبادة الجمـال Aestheticism الـتي تقـود بدورهـا إلى النزعة الصفوية Elitism.

ولا يختلف إليوت كثيراً في فهمه للنزعة الصفوية التي تميز الفن الحداثي عن جاست، إذ أن تصـوره لهـذا الفـن أو لمصدر رقيه وجماله يعتمد بالضرورة على وجود طبقة تتميز بالذوق لإدراك هذا الجمال أو الرقي. فكما يقول إليوت:

يقـدر الكـثير مـن الـناس التعـبير عن العاطفة الصادقة في الشعر، ويقدر عدد أقل التمـيز الشـكلي. ولكـن القليلين جداً يعرفون متى يتم التعبير عن العاطفة المهمة، العاطفة التي تحيا في القصيدة وليس في حياة الشاعر.

(إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص٣٠)

ونلاحـظ أن تقسـيم إلـيوت لمـن يقـرأون الشـعر ويقدرونـه يـرتفع من "الكثيرين" إلى "عدد أقل" إلى "القليلين جداً". وهو يقسم قراء الشعر بالطبع حسـب حساسـيتهم للشعر Sensibility وقدرتهم على فهمـه وتقديـره. "والقلـيلون جـداً" أو الصـفوة فقـط هـم الذيـن يسـتطيعون فهم الشعر وتقديره حقاً. ويوضـح إليوت في مقاله "القارئ المثالي" أن القارئ لا يستطيع أن يفهم الشعر حقاً إلا إذا كان على

وعي تام بالتراث الشعري وماهية الشعر الجيد، وكيفية التعبير عن المشاعر في الشعر وهذا يتطلب ولا شك اطلاعًا واسعًا وجهدًا جهيدًا لا يبلغه كل القراء، ومن هنا نرى أن إليوت يعترف، ولو ضمنا بأن فهم الشعر وتقديره عمل لا يجيده إلا الصفوة. وشعر إليوت ذاته يؤكد نفس الفكرة، إذ نجده يكتب قصيدة واحدة كالأرض الخراب The Waste Land مستخدما الإنجليزية والفرنسية والألمانية واليونانية وبعض الأردية وتمتد الإشارات في شعره من الأساطير الإغريقية القديمة والأوبانيشادز الهندية إلى العصر الحديث مروراً بالتراث المسيحي وتراث عصر النهضة وشكسبير. ولكي يتمكن القارئ من الإحاطة بكل هذا لابد أن يكون على درجة عالية جداً من الثقافة لا يبلغها إلا القليلون. ولهذا فإن شعر إليوت سوف يقود الكثيرين ولا شك إلى الاعتراف بعدم قدرتهم على الفهم والشعور بالمهانة والعداء اللذين يصفهما جاست. وهذا يعد من خير الأمثلة على النزعة الصفوية التي تميز الشعر الحداثي. والأمر لا يتوقف بالطبع عند تلك اللغات العديدة والإشارات الواسعة إلى التراث الشعري، بل إن الشكل المتشظي الذي يميز القصيدة نفسه يشكل صعوبة أخرى تواجه القارئ. فقد قام إليوت تحت تأثير عزرا باوند، بمحو كل الأجزاء التي تشكل الروابط بين أجزاء القصيدة، وذلك لكي تتكون القصيدة فقط من أقوى الأجزاء وأشدها تأثيرًا، حرصا على الشكل الجمالي للقصيدة. وهذا يؤكد مدى الأهمية التي يوليها الشاعر الحداثي للشكل في مقابل تهميشه لدور القارئ الذي قد لا يستطيع استيعاب شكل بمثل هذا التعقد والرقي. وهذا بدوره يؤكد على أن الشعر نشاط ثقافي للصفوة وليس للعامة.

٥- الحداثة والرومانسية:

هذا الاهتمام الشديد الذي يوليه النقاد والشعراء الحداثيون للشكل والصنعة يضعهم على طرف النقيض من نظرائهم الرومانسيين الذين أكدوا ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية واتخذوا من التلقائية وسهولة التعبير وبساطة الشكل نموذجاً لهم. وبسبب هذا الاهتمام الشديد بالشكل، صار الفن الحداثي نقيضاً للفن الرومانسي "فعلى النقيض من الرومانسية، لا يتميز الفن الحديث بالشعبية، بل يعادي الشعبية والجماهير" (جاست، ص ٤). وإليوت يرفض تماما الصيغة الرومانسية للشعر على أنه "عاطفة يتم تذكرها في لحظة هدوء" Emotion recollected in tranquility فالشعر بالنسبة له ليس تذكراً بل توحيداً وتجميعاً وهذا الرفض الصارخ للرومانسية له أسباب تضرب بجذورها في أعماق إليوت الفكرية والفلسفية. وعلى أية حال، فإليوت وجاست، بصفتهما ممثلين للفكر الحداثي، يشتركان في رفضهما للرومانسية. وهذا الرفض المشترك للمشاعر الفردية والتلقائية في التعبير، وهما من مميزات الفن الرومانسي، يكشف عن جوهر الفكر والفن الحداثيين.

يحمل كل من جاست وإليوت حملة شديدة على الفن الرومانسي. فجاست مثلا يرفض فكرة التأثير على القارئ أو المشاهد أو المستمع عاطفيا. وذلك لأن "المتعة التي يجلبها الفن الرومانسي لا يكاد يكون لها علاقة بموضوعه" (جاست، ص ٢٨). وما يعنيه جاست بالموضوع ليس الموضوع الذي نعنيه عندما نتحدث عن العلاقة بين الشكل والموضوع وإنما هو العنصر الشكلي في الفن بعيداً عما قد يحدثه المحتوى في نفس القارئ أو السامع من تأثير. "فما هي العلاقة بين جمال الموسيقى وحالة الارتخاء التي تحدثها الموسيقى فيّ؟" ولذلك يرفض الحداثيون التوجه بعيداً عن النص في اتجاه المشاهد أو القارئ وهذا بالضبط ما يسميه النقاد الجدد بالمغالطة التأثيرية Affective Fallacy. يرجع سبب رفض النقاد الحداثيين عموما لتوجيه اهتمامهم نحو المُستقبِل إلى اهتمامهم بالجمال الموجود في النص بغض النظر عن نوعية هذا النص — مقروءاً كان أو مسموعاً أو حتى مرئياً.

كان يتحتم تخليص الموسيقى (والفن عموما) من المشاعر الذاتية وتنقيتها بإضفاء الصفة الموضوعية عليها .... وقد كان هذا التحول من التوجه الذاتي إلى التوجه الموضوعي حاسماً لدرجة أن أي اختلافات لاحقة تبدو بسيطة إلى حد يمكن تجاهله بالمقارنة بهذا التحول. (جاست، ص ٣٠)

ويكمل جاست حملته على الرومانسية وعلى نزعتها الفردية قائلاً:

وماذا كان موضوع الشعر في القرن الرومانسي؟

كان الشاعر يخبرنا عن مشاعره الخاصة التي تميزه باعتباره فرداً من علية الطبقة المتوسطة، وعن أحزانه ما كبر منها وما صغر، وعن حنينه، واهتماماته السياسية والدينية، وإذا ما كان إنجليزيا، فسوف يخبرنا أيضا عن أحلام اليقظة التي تعاوده وهو يدخن غليونه. (جاست، ص ٣٠)

وإليوت يرفض الرومانسية لنفس السبب، ألا وهو عدم قدرة الرومانسيين على تجاوز فرديتهم والوصول إلى الموضوعية التي تمثل النضج بالنسبة له. ومن هنا نرى أن رفض إليوت وجاست للفن الرومانسي والفردية التي يمثلها ينبع من مفهوم محدد للفن وما يجب أن يكون عليه وهذا بالضبط هو المفهوم الذي يطبقانه على الفن الحداثي. و يتضح هذا الرفض في اللغة والاستعارات التي يستخدمانها. نرى كلا منهما يسعى لتحويل النقد لعلم، والخطوة الأولى بالطبع هي رفض الفردية أما الخطوة الثانية فهي التوجه نحو الموضوعية. ومن هنا أيضا نلحظ تأثر لغتهما بالعلم وهو نموذج الموضوعية في العصر الحديث، فنجد تشبيه إليوت الشهير الذي يتحدث فيه عن عقل الشاعر باعتباره بوتقة أو عاملا محفزاً Catalyst يساعد في إتمام التفاعل الكيميائي الذي ينتج عنه الإبداع الفني ألا وهو الشعر. يقول إليوت:

ولذلك أدعوكم لأن تتأملوا هذا التشبيه ذا الدلالة الواضحة، ألا وهو التفاعل الذي يحدث عندما يتم وضع رقاقة في بوتقة تحتوى على غازي الأكسجين وثاني أكسيد الكبريت .... والتشبيه يتعلق بالعامل المحفز. فعندما يتم خلط الغازين اللذين سبق ذكرهما في حضور رقاقة البلاتين، يكونان حمض الكبريتيك. وهذا الاندماج يحدث فقط إذا ما وجدت رقاقة البلاتين؛ ولكن لا يحتوي الحامض المتكون على أي أثر للبلاتين، والبلاتين نفسه يبقي على حاله ولا يظهر عليه أي تأثر، فقد ظل خاملاً، محايداً ولم يتغير. وعقل الشاعر هو تلك الرقاقة.

(إليوت، ص ٢٦/٢٧)

ويستعمل جاست نفس التشبيه:

يدور في عقل الشاعر نوع ما من أنواع التفاعل الكيميائي يحفزه الصدام بين حساسيته كفرد والفن السابق عليه. (جاست، ص ٤٣)

وهكذا يتضح أن اللغة التي يستعملها جاست وإليوت تتحري الموضوعية وتتخذ التشبيهات العلمية وسيلة للتعبير في محاولة للبلوغ بالنقد الأدبي لنفس درجة الموضوعية التي يتميز بها العلم التجريبي الحديث. والخطوة الأولى بالطبع هي نبذ التوجهات الفردية التي انتشرت في القرن التاسع عشر. ومن أهم هذه التوجهات النقد الذي يركز على حياة الأديب ويحاول فهم نصوصه الفنية عن طريق ربطها بحياته Autobiographical Criticism. فالنقد الحداثي ينظر للعمل الفني بمعزل عن حياة الفنان أو الأديب. وأول خطوة نحو تحرير الفن الحداثي من التوجهات الرومانسية والواقعية وتحرير النقد الحداثي من الذاتية هي الفصل بين العمل الفني وبين مؤلفه. ويشترك إليوت وجاست في هذا الرأي حتى إن رأي أي منهما يبدو وكأنه تكرار لرأي الآخر. فيقول جاست على سبيل المثال:

الحياة شيء، والفن شيء آخر ... دعونا نتحدث عن كل منهما بمعزل عن الآخر. فالشاعر يبدأ حيثما ينتهي الإنسان. وقدر الإنسان أن يحيا حياته الإنسانية، وقدر الشاعر أن يبدع ما لم يوجد بعد. (جاست، ص ٣٠)

ويقول إليوت مؤكداً نفس الرأي:

كلما كان الشاعر أفضل، ازداد الانفصال بداخله بين الإنسان الذي يعاني والشاعر المبدع. (إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص٢٧)

وهكذا يتضح رفض جاست وإليوت للنقد الذي ينحّي العمل الفني جانباً ويسعى وراء الشاعر أو الفنان محاولاً سبر أغوار حياته وحالته النفسية أثناء كتابة العمل الفني ناسياً بذلك أو متجاهلاً ما يجب عليه دراسته.

في الشعر، يسعى (القارئ العادي) وراء عشق وألم الرجل القابع وراء الشاعر ... فالإنسان يحب مسرحية ما عندما يهتم بالأقدار الإنسانية التي تقدمها، عندما يحرك حبُّ الشخصيات التي تقدمها وكُرْهُها ومُتَعُها وآلامُها قلبَه لدرجة تجعله يشارك فيها كما لو كانت تحدث في الحياة الحقيقية. ويصبح العمل جيداً بالنسبة له إذا ما كان لديه القدرة على خلق الوهم اللازم لجعل الشخصيات الخيالية تبدو وكأنها أشخاص حية .... وتجذبه اللوحات إذا ما رأى فيها صور رجال ونساء يجد مقابلتهم ممتعة وعلى هذا يبدو أن المتعة الإستطيقية تعني بالنسبة لأغلبية الناس حالة عقلية لا تختلف بصورة أساسية عن سلوكهم العادي ... والكيان الذي يوجهون نحوه اهتمامهم، وبالتالي كل أنشطتهم العقلية هو نفس الكيان الذي يواجهونه في الحياة اليومية: الناس والعواطف.

(جاست، ص ٨-٩)

٦- الذات والموضوع:

يتضح من هنا أن رفض جاست وإليوت للفن الرومانسي يتمركز حول أكثر من محور، أولهما: رفض التيار الحداثي الذي يمثلانه للواقعية ولمحاولة محاكاة العالم؛ ثانيهما: الفصل الحداثي بين الفن والعالم لابد وأن يتمخض عن فصل بين الفن والفنان أو بين الفنان والإنسان. من هنا يجب ألاّ نبحث عن معنى الفن عند الفنان أو في حياته الشخصية وأن نفصل بين العواطف التي يعبر عنها الفن وبين تلك الموجودة في حياة الفنان. ويستتبع هذا أيضا اختلافًا ثالثًا بين الفن الحداثي والفن الرومانسي، ألا وهو رفض الفن الحداثي التأثير العاطفي على القارئ أو المتلقي عموماً. فالمتعة الإستطيقية، من وجهة نظر جاست وإليوت باعتبارهما ممثلين للفن الحداثي، متعة عقلية وشكلية وموضوعية. فهي متعة عقلية لأن الإنسان يدرك الجمال ويستمتع به عن طريق عقله لا عواطفه، وشكلية لعدم وجود علاقة لها بموضوع الفن فالجمال مصدره الشكل وليس الموضوع Content، وهي كذلك موضوعية Objective وليست شخصية فردية لأنها لا تؤثر في فرد واحد أو مجموعة بعينها وإنما في كل المستقبلين. وهكذا نرى التعارض الحاد بين مفهوم المتعة الإستطيقية الذي يتبناه الفن الحداثي ومفهوم المتعة الذي يتبناه الفن الرومانسي الذي يركز على التأثير العاطفي على القارئ بفرديته وذاتيته عن طريق موضوع العمل الفني وليس شكله. ويرجع مفهوم المتعة الإستطيقية على أنها متعة عقلية بالطبع إلى كانط. فكانط هو أول من حدد المتعة الإستطيقية على أنها متعة عقلية وفكرية وليست متعة عاطفية، بل وحدد الأسس المعرفية التي تجعل الإنسان يشعر بتلك المتعة العقلية ألا وهي انسجام وتناسق ملكتي الخيال والفهم. وعلى هذا، فلا يتحتم على الفن أن يبيع نفسه للجمهور مثيراً شفقة هذا وعطف ذاك وضحك هذا أو

دموعه كي يكون فناً. فرفض الفن الحداثي للفردية وتركيزه على الموضوعية والجمال الشكلي يرجع إلى تأثر الفكر الاستطيقي والفن الحداثي بكانط والموضوعية التي يقصدها الفن الحداثي تتمثل في توحد التأثير الذي يمارسه على كل المتلقين وسبب وحدة التأثير هو أن كل المشاهدين أو القارئين أو المستمعين يتلقون نفس الشكل الجمالي الذي لا يتصل بموضوع الفن الذي قد يثير ردود أفعال متباينة تتراوح بين الرفض التام والتأثر الجامح.

> يجب أن نفرق بين المتعة واستثارة العواطف .... فلا ينبغي أن يقوم الفن بممارسة تأثيره عن طريق العدوى النفسية وذلك لأن تلك العدوى ظاهرة لا شعورية، والفن لابد وأن يكون في تمام الوضوح، عندما يكون العقل في كبد السماء. فما الدموع والضحكات إلا خداع من وجهة النظر الإستطيقية. أما تأثير الجمال فلا يتجاوز الابتسامات أو حالة من الانقباض أو الابتهاج. ومن الأفضل أن يتم الاستغناء عن ذلك أيضاً ... فالمتعة الإستطيقية تنبع من الرؤية .... وتفيض كما لو أنها تفعل، من الموضوع إلى الذات.
>
> (جاست، ص٢٧)

وهكذا يتضح تأثير الرؤية الكانطية للفن على أنه ظاهرة عقلية معرفية تهتم بإبداع الجمال على الفن الحداثي وعلى نبذ هذا الفن والنقد المتعلق به لفكرة التأثير العاطفي على المتلقي. وهكذا أيضا يتضح أن الفن الحداثي والنقد الجديد كانا نتاجاً لإحياء الفلسفة الكانطية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكذلك رفض الفنانين الحداثيين للفن الرومانسي كان أيضا نتاجا لنفس المناخ الفكري العام. ويمكن أن نعزو هذه العودة لكانط لأسباب محددة: أولها، الرغبة في التخلص من الروح الآلية الميكانيكية التي حكمت الفن الواقعي والطبيعي Naturalist اللذين سادا في القرن التاسع عشر. ففي هذين النوعين من الفن، تم تقليص دور الذات أو الفنان المبدع إلى أقصى حد، حتى صار دوره لا يتخطى دور آلة التصوير التي تسجل بموضوعية وحياد ودقة ما يدور حولها بدون أية محاولة للتدخل وذلك لضمان الموضوعية Objectivity. فهذا الفن كان ينبع من الموضوع Object وليس من الذات Subject. وكان دور الفنان فيه سلبيا تماما، إذ إنه يكتفي فقط بتسجيل الواقع الحياتي الذي يدور حوله. ومن هنا كانت ذاتية الفن الحداثي ثورة على هذا النمط من الفن.

ثانيا، لم تكن ذاتية الفن الحداثي عودة إلى الفردية التي تميز الفن الرومانسي، فقد كانت طبيعة العصر في حاجة إلى الثبات أكثر من أي شيء آخر. وإذا ما كان الفن الحداثي يصور التشظي الذي سيطر على الحياة والفكر آنذاك فإنه لم يترك البحث عن الثبات أبداً. فهذا الثبات موجود دائماً في قلب الفن الحداثي فإذا ما كانت "الأرض الخراب" نموذجاً للتشظي نجد إليوت يعلق على عناصر الوحدة في القصيدة قائلاً إن كل الرجال هم رجل واحد، وكذلك كل النساء. وكل الرجال والنساء يلتقون في شخصية تيريسياس الذي يمثل الراوي والمتحدث السائد في القصيدة والممثل لوحدة الخبرة الإنسانية. ونجد إليوت كذلك يعلق على أهمية الشكل الأسطوري الذي يمنحه جيمس جويس لروايته الشهيرة "عوليس". فإذا ما كانت الرواية تصور الشتات والفوضى المعاصرة، فإن الفن يضفي شكلاً أو نوعاً ما من أشكال النظام على هذه الحياة، وهذه هي وظيفة الشكل الأسطوري للرواية. ولهذا السبب لم يكن الفن الحداثي عودة للفن الرومانسي على الرغم من كونه ثورة على الفن الواقعي. ويرجع ذلك إلى اختلاف مفهوم الذات الحداثية Subject عن مفهوم الفرد Person. فالفرد هو ذلك الشخص أو ذاك بكل العوامل الفردية التي تميزه عن أي شخص آخر، أما الذات فهي البناء العقلي الذي يميز كل البشر والذي يشتركون فيه جميعاً. وبنية العقل هي ما تشكل وعي الإنسان بالعالم الخارجي. فإذا كان العالم لا يتخذ شكلا محددا، فهو ليس

مصدرا للثبات. وإنما ينبع الثبات من الشكل أو البنية الثابتة للوعي الإنساني التي تضمن أن يتخذ العالم شكلا واحدا لدى كل البشر. وهذا الفرق بين الفرد والذات هو الذي يوضح الفرق بين تعامل الفنان الرومانسي والفنان الحداثي مع موضوع الفن. فالفن الرومانسي يعبر عن أحاسيس ومشاعر الفرد ومحاولته لتصور العالم وبناء فرديته بل وقص حياته لتتبع تطوره الفكري. ويتضح هذا في قصيدة المقدمة The Prelude لوليم وردزورث ومذكرات مدمن أفيون إنجليزي Memoirs of an English Opium Eater لتوماس دي كوينسي. أما الشعر الحداثي فما يضمن موضوعيته هو ثبات الذات التي يعتمد على رؤيتها للأحداث. ويتشكل الشعر من رؤية هذه الذات للأشياء Objects ومن قدرتها على تحويلها أو توحيدها وتكوين شيء جديد. وهكذا، فعلى العكس من الرومانسيين، كان الحداثيون يتعاملون مع الظواهر بأسلوب موضوعي.

يسعى أورتيجا إي جاست إلى توضيح ما يقصده بالموضوعية التي تنشدها ذات الفنان الحداثي عن طريق إيضاح الفرق بين الإنسان (الفرد) والفنان، وبين الطريقة التي يتعامل بها الفنان الرومانسي مع موضوعه وتلك التي يتعامل بها الفنان الحداثي معه. يطالب جاست بالموضوعية في إنتاج الفن تماما كما كان إليوت ينادي بها ليس فقط في إنتاج الفن وإنما في نقده (استقباله) أيضا.

يضرب جاست مثالا يحاول به توضيح ما يقصده بالموضوعية، وعلى الرغم من أهمية النتيجة التي يصل إليها، فإن المثال نفسه أشد أهمية من النتيجة، وذلك لأن أسلوب الوصول إلى الموضوعية، أهم مما تعنيه هذه الموضوعية. أما الموضوعية، أو النتيجة التي يصل إليها جاست، فتعني البعد العاطفي بين الفنان والموضوع الذي يتعامل معه.

> درجة القرب تساوي درجة المشاركة الشعورية. أما درجة البعد، على الجانب الآخر، فتعني الدرجة التي حررنا بها أنفسنا من الحدث الحقيقي وبهذا فقد حولناه إلى موضوع، وإلى موضوع للملاحظة فقط لا غير. فعلى الناحية الأولى يوجد العالم — الأشخاص، والأشياء والمواقف — وهو يمثل لنا عالم الحياة المعيشة، وعلى أقصى النقيض من ذلك نرى كل شيء على أنه الحقيقة التي يتم ملاحظتها. (جاست، ص ١٧)

وهذا هو ما يعنيه إليوت عندما يؤكد أن "الفارق بين الفن والحدث دائما ما يكون فارقاً مطلقاً" (إليوت، التراث والموهبة الفردية، ٢٨) وهو ما يعنيه أيضاً عندما يؤكد أن المهم في الشعر ليس "العواطف الشخصية للشاعر، ولا العواطف التي تثيرها مواقف محددة في حياته الشخصية" (إليوت، ٢٩)، فالمهم في الشعر بالطبع هو العاطفة التي يتم التعبير عنها. ويتفق جاست تماماً مع إليوت في هذا الرأي، والسبب في ذلك بالنسبة له:

> ليس أن الحياة تخلو من العواطف والأحاسيس، ولكن هذه العواطف والأحاسيس التي يتم التعبير عنها في الفن تنتمي بصورة واضحة إلى نبت آخر غير ذلك الذي يفترش أودية وتلال الحياة الإنسانية. أما هذه الأشياء غير العادية [التي يعبر عنها الفنان] فتثير في الفنان القابع بداخل كل منا أحاسيس ثانوية، أحاسيس إستطيقية بصورة خاصة. (جاست، ص ١٧)

والنتيجة التي نخرج بها من كل هذا أن كلاً من جاست وإليوت يتفقان تماماً في الفصل بين الفن والحياة، وأن حياة الفنان شيء وفنه شيء آخر، وأن العواطف التي يشعر بها الفنان والأحداث التي يكابدها من نوع يختلف عن تلك التي يعبر عنها في فنه. فقدر الفنان أن يحيا حياته الخاصة التي لا علاقة لها بفنه الذي يسعى من خلاله إلى خلق الجمال. وهذا الجمال يحيا في الفن فقط والجمال لديهما هو مفهوم شكلي موضوعي يُحدث في كل مشاهديه متعة عقلية واحدة، ولا يسعى للتأثير شعورياً على من يروق لهم من المشاهدين. والجمال بهذا المعنى العقلي

الشكلي الموضوعي هو مفهوم كانطي بحت. أما الكيفية التي يصل بها جاست إلى هذا المفهوم الكانطي للفن والجمال فهي شديدة الأهمية حيث إنها توضح الفارق الحقيقي بين الفن الحداثي الذي يسعى جاست وإليوت لتحديد شكله وإيضاح معالمه والفن الرومانسي الذي يرفضه كل منهما، كما أنها توضح الطريقة التي يمكن بها الحكم على جودة الفن وخاصة الشعر. فالهدف إذًا هو الوصول إلى الموقف الإستطيقي الكانطي الذي يتميز باستقلال الفن عن مجالات المعرفة الأخرى، واستقلاله كذلك عن الحياة وتحديد ملامحه كنشاط عقلي خالص.

والوسيلة التي يتبعها جاست للوصول إلى هذا الموقف الكانطي هي الاختزال الظاهراتي Phenomenological Reduction. ففي الفصل الذي يحمل عنوان "بضع قطرات من الفينومنولوجيا" يصف جاست موقف المشاهد الإستطيقي. ويصل إلى الموقف المميز للمشاهد الإستطيقي الكانطي المستقل عن طريق عملية اختزال فينومنولوجية توضح مدى ابتعاد هذا المُشاهد عن الحياة المعيشة Erlebnis وعن مراحل عديدة من التأثر الشعوري بها حتى يصل إلى الموقف الإستطيقي العقلي الخالص. ويصف جاست مشهداً حياً كما يلي:

> رجل عظيم يموت. وزوجته تقف بجوار فراشه. أما الطبيب فيقيس نبض الرجل المحتضر. يوجد رجلان آخران في الخلفية: مراسل صحفي متواجد لأسباب مهنية، ورسام جاء بمحض الصدفة. الزوجة والطبيب والمراسل والرسام يشهدون حدثاً واحداً. وعلى الرغم من ذلك، فإن نفس الحدث — وفاة الرجل- يؤثر في كل منهم بطريقة مختلفة. ويجيء هذا التأثير مختلفاً حقاً حتى إن المشاهد المتعددة لا تكاد تحوي أي عنصر مشترك ....
>
> ويتضح هكذا أن الحقيقة الواحدة تنقسم إلى حقائق متعددة عندما ننظر إليها من وجهات نظر مختلفة. ولا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التساؤل: أي هذه الحقائق يمكن أن نعتبره الحقيقة الأصلية أو الحقيقية؟ .... كل هذه الحقائق متساوية، وكل منها صحيح بالنسبة لوجهة النظر التي ينتج عنها .... وهكذا نصل إلى مفهوم للحقيقة لا يمكن اعتباره مطلقاً بأي حال من الأحوال، ولكنه على الأقل عملي وطبيعي.
>
> وبالنسبة لوجهات نظر الشخصيات الأربع المتواجدة حول فراش الموت، فإن أوضح السبل لتمييز كل منها عن الأخرى هي قياس إحدى الأبعاد المشتركة بينهم، ألا وهي قياس المسافة أو درجة البعد العاطفي بين كل شخص والمشهد الذي يشهدونه جميعاً. بالنسبة لزوجة المتوفى، يتلاشى البعد تقريبا. فما يحدث يعذب روحها ويمتص كيانها حتى إنها تتوحد معه.... فلا يمكن رؤية شيء ما، أو ملاحظة حدث ما إلا عندما نفصله عن ذواتنا ويتوقف عن أن يكون جزءاً حياً من وجودنا. وعلى هذا، فالزوجة لا تحضر المشهد وإنما هي فيه، بداخله. إنها لا تشاهده وإنما "تعيشه".
>
> أما الطبيب فهو على بعد درجات. فهذه حالة مهنية بالنسبة له ولا يربطه بالحدث نفس القلق الرهيب الذي يربط المرأة المسكينة به. وعلى الرغم من ذلك فمن واجبه الأخلاقي كطبيب أن يهتم بالأمر اهتماماً شديداً، فهو يحمل على عاتقه واجباً أخلاقياً، وربما يكون شرفه المهني في محك قاس. فهو أيضاً يشارك في الحدث ولكن بدرجة أقل قرباً وحميمية لأنه لا يشارك في الحدث بقلبه وإنما بالجزء العملي في ذاته. فالطبيب أيضا يحيي المشهد ولكن باضطراب ينبع من السطح المهني لوجوده لا من مركزه العاطفي.

عندما نضع أنفسنا في مكان المراسل الصحفي، ندرك أننا قد ابتعدنا مسافة طويلة من الحدث المأسوي .... فما الحدث بالنسبة له إلا مجرد مشهد يفترض أن يعلق عليه في عمود صحفي بالجريدة. فهو لا يشارك شعوريا فيما يحدث، فهو حر من الناحية العاطفية، خارج عن المشهد. فهو لا يحياه وإنما يلاحظه. ولكنه يلاحظه متأهبا لأن يحكي لقرائه عنه وهو يريد أن يجذب اهتمامهم، وأن يحرك مشاعرهم ... ولكنه يتذكر جيداً وصفة هوراس "إذا أردت أن تجعلني أبكي، فيجب أن تحزن أنت أولاً ...." وإذا كان لا يحيا المشهد، فهو يتظاهر بأنه يحياه على الأقل.

الرسام في حالة هادئة تماماً، وغير مكترث ولا يلقي بالاً لما يحدث، ولا يفعل أي شيء سوى أن يبقي عينيه مفتوحتين. فما يحدث هنا ليس من شأنه. ولا يستطيع أن يدرك الموقف بأكمله حقاً. والمعنى المأسوي الدفين للمشهد لا يحوز اهتمامه المنصبّ كلية نحو الجزء المرئي — نسب الألوان، والأضواء والظلال. ففي الرسام نجد أعلى درجة من البعد وأقل درجة من الارتباط الشعوري ....

(جاست، ص ١٧)

يستخدم أورتيجا إي جاست المنهج الفينومنولوجي لإيضاح توجه الفنان نحو المادة الخام التي يستعملها في فنه. فيوضح أولا الموقف المبدئي الذي تنبع منه كل المواقف الأخرى، ألا وهو موقف الخبرة المعيشة Erlebnis كما يسميه هوسرل أو الحقيقة المعيشة Lived reality كما يسميه جاست. ويوضح لنا المتغيرات من وجهات النظر المختلفة. فموضوع الوعي Noema أي الحدث نفسه يختلف من وجهة نظر لأخرى تماماً كما يختلف فعل الوعي Noesis أي الأسلوب الذي يفكر به كل شخص في الحدث. وما يعنينا هنا هو موقف الفنان الذي يصبح الحدث بالنسبة له موضوع تأمل بحت وفعل الوعي في هذا الموقف هو التأمل Observation. فعلى العكس من موقف الزوجة، وهو موقف الانخراط التام في الحياة، وموقف الطبيب والمراسل الصحفي وهما، على اختلافهما، موقفان عمليان Practical، فموقف الرسام موقف تأمل سلبي بحت لا يسعى للانخراط في الحدث ولا لاتخاذ أي خطوات عملية فيه، ولا يكترث له. ولهذا يعد الموقف الإستطيقي موقفاً لاإنسانياً، ولا يعني ذلك أنه موقف وحشي خال من الرحمة، وإنما يعني موقفًا تأمليًا خاليًا من الارتباط الشعوري. وهكذا، يصل جاست عن طريق عملية الاختزال الفينومنولوجية إلى موقف المتأمل الإستطيقي الكانطي الذي يتميز بعدم الاكتراث Disinterestedness وعدم اتخاذ أي موقف عملي أو اهتمام شخصي نحو المشهد أو العمل الفني. وهذا الموقف التأملي البحت هو بالطبع أبعد ما يكون عن عالم الحياة المعيشة. ولهذا فالفن والحياة يقفان على طرفي النقيض بالنسبة لجاست. وهذا الاستقلال والبعد هو ما يحدد جوهر الفن الحداثي كما يراه جاست. وهو أيضاً ما يعنيه جاست واليوت بالموضوعية التي يفتقدها الفن الرومانسي.

جوهر الفن الحداثي كما يراه جاست هو هذا البعد عن الحياة أو الأشكال الحية. وهذا الابتعاد يتم بالطبع عن طريق عقل الفنان. وهكذا فالفن الواقعي هو أقل درجات الفن جودة وذلك لأنه أقربها للحياة، بل هو فن يسير في اتجاه مخالف لما يجب أن يكون عليه الفن وذلك لأنه يتوجه نحو الموضوع أو نحو الحياة، وهذا هو الاتجاه الخاطئ بالطبع. ولا يفلت الفن الرومانسي من هذا النقد. وأما الفن الحداثي فينبع من عقل الفنان، من الذات لا الموضوع. ولذلك كلما اقترب الفن من الموضوع أو الحياة كما ندركها، قلّتْ قيمته الفنية وكلما ازداد بعده عنها، زادت قيمته الفنية. وهذا الابتعاد يكون بالطبع في اتجاه الذات. فكلما اتجه الفن نحو الذات، أي ازداد التأثير

الذي تحدثه هذه الذات في الفن، وهذا التأثير يكون بالطبع ابتعاداً عن الموضوع، كلما ازدادت قيمة هذا الفن. فذاتية الفن الحداثي تتمثل في أن الفنان لا يقدم الشيء ذاته، ويذكرنا هذا بفكرة كانط عن الشيء في ذاته Noumenon، وإنما يرسم الشيء كما يظهر لوعيه Phenomenon. وينبع هذا بالطبع من استحالة إدراك الشيء في ذاته وضرورة تدخل الوعي في عملية الإدراك اللتين أوضحهما كانط. ويعد هذا أهم تأثير لكانط على الفن الحداثي. ولا يسعى جاست لإنكار أهمية الحياة المعيشة أو أولويتها بل يؤكدها، ولكنه يؤكد أيضا حتمية الاتجاه العكسي الذي يتخذه الفن.

> في مقياس الحقائق، تحتل الحقيقة المعيشة موقعا رئيسياً يجبرنا على أن نعتبرها الحقيقة. وبدلا من الحقيقة المعيشة يمكننا أن نقول الحقيقة الإنسانية. فالرسام الذي ينظر إلى مشهد الموت بصورة سلبية يظهر بمظهر لاإنساني. ويعني ذلك أن وجهة النظر الإنسانية هي تلك التي نحيا فيها في المواقف ونرى الأشخاص والأشياء من خلالها. والعكس صحيح، أي امرأة أو مشهد ريفي أو حدث ما يكون إنسانياً عندما يظهر بالمظهر الذي نراه في حياتنا العادية.
>
> (جاست، ص ١٨)

أما الفن فيرفض المظهر الواقعي أو الإنساني للأشياء. ولذلك نرى الفن الحديث يبتعد تماماً عن المحاكاة أو التقليد Mimesis – Representation وهذا الابتعاد يكون بالطبع في اتجاه الذات التي تنتزع المنظر الطبيعي وتضفي تغيراتها عليه، وهذه التغييرات هي التي تصنع منه فناً. ويعبر جاست عن رؤيته للفن الحداثي قائلا:

> الفن الذي نتحدث عنه هو فن لاإنساني لا لأنه لا يحتوي على أي شيء إنساني ولكن لأن هذا الفن هو عملية نزع للأوجه الإنسانية [الواقعية] بالدرجة الأولى ... والمهم هنا ليس أن نرسم شيئا مختلفاً تماماً عن أي شخص أو بيت أو جبل ولكن أن نرسم إنساناً يحمل أقل شبه للإنسان، أو بيتاً يحتفظ من ملامح البيت فقط بما نحتاجه لإدراك عملية التحويل. وبالنسبة للفنان الحديث، تستمد المتعة من هذا الانتصار على الطبيعة الإنسانية للأشياء. ولهذا السبب يتحتم على الفنان أن يجعلنا نرى الانتصار عن طريق تقديم الضحية المختنقة في كل حالة.
>
> (جاست، ص٢٣)

وما يعنيه جاست أن الفن الحديث يترك من المشهد الطبيعي أو الإنساني ما يكفي لأن يجعلنا نتعرف على ما كان عليه أصلاً كي ندرك مدى التحويل أو التغيير الذي قام به الفنان. وهذا الاختلاف بين المشهد الواقعي والصورة الفنية هو النتاج الإبداعي لعقلية الفنان. وهو الأساس الذي يمكن أن يتم تقييم روعة العمل الفني وعبقرية الفنان بناءً عليه. إلا أن "الواقع" كما يقول جاست "دائماً ما يتدخل كي يعوق الفنان، ويمنع تحليقه" (جاست، ص٢٣)، أي أن الواقع أصبح عائقاً في طريق الفن لا أساسه كما كان في الفن الواقعي. أما أساس الفن الحداثي فهو خيال الفنان أو الأديب.

وهنا يصل الالتباس بين ذاتية الفن الحداثي والموضوعية التي يسعى إلى تحقيقها إلى أقصى درجة، أو بين ذاتيته من ناحية والذاتية التي يهاجمها في الفن الرومانسي من ناحية أخرى. ولهذا يصبح من الضروري إيضاح مفهوم الذات الذي يقوم عليه الفن الحداثي والاختلاف بينه وبين الفردية التي يعبر عنها الفن الرومانسي. فمفهوم الذات Subject يختلف عن مفهوم الفرد Person. فعلى الرغم من أهمية الفرد في هذا الفن والدور الذي تلعبه فردية الفنان أو شخصيته في الشعر Personality فإنه ما زال يصور الطبيعة والأشياء كما هي، لا تحولها داخل

عقل الفنان. ولذلك فهو ينبع من الحياة لا من الذات. وتقتصر فرديته على تسجيل ردود أفعال الفنان وأحاسيسه بالحياة. وهذا يرجع إلى اختلاف مفهوم الفرد في الشعر الرومانسي وهو الشاعر بظروف حياته وأحاسيسه الشخصية عن مفهوم الذات Subject الذي يهيمن على الفن الحداثي ويمنحه ذاتيته وموضوعيته في آن واحد. فالذات ليست فرداً وإنما هي شكل الوعي. وهذا الفارق هو الذي يوضح سبب تسمية إليوت لنظريته الشعرية بالنظرية اللاذاتية أو الموضوعية *The Impersonal Theory of Poetry*. فما يتم نفيه هنا ليس الذات *Subject* وإنما الفرد *Person*. ويجعل هذا سعي إليوت نحو الموضوعية من خلال البعد عن الشخصية الفردية واضحا حيث إنه يؤكد أن الفن يتضمن عملية من "نزع الأوجه الفردية لمضمونه Depersonalization" (إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص ٣٠). ويذكرنا هذا بمقولة جاست "إن العواطف والأحاسيس التي يتم التعبير عنها في الفن تنتمي إلى نبت آخر غير ذلك الذي يفترش تلال وأودية الحياة الإنسانية" (جاست، ص١٧). ويرى إليوت أن "عقل الشاعر الناضج لا يختلف عن عقل الشاعر الذي لا يتميز بالنضج في تقديرنا لشخصيته ولا لكونه بالضرورة أكثر إثارة للاهتمام، ولا حتى لأن لديه المزيد ليقوله ولكن لكونه وسيطا Medium أكثر كمالاً وإتقاناً تجد فيه مشاعر خاصة وشديدة الاختلاف حرية للدخول في تركيبات جديدة" (إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص٢٦). وإليوت بذلك يشير إلى عملية دمج أو خلط ذهنية محددة لا علاقة لها بشخصية الشاعر وطباعه وظروفه الخاصة، وهو يوضح ذلك بالفصل التام الذي أقامه بين "الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يبدع".

بالطبع قد تظهر معاناة الشخص كعامل أو مكون من مكونات شعره، ولكنها يجب ألاّ تدخل على أنها تجربة شخصية وإنما تمر بعمليات التحول والدمج التي تقوم بها ملكة الإدراك، التي يشترك فيها كل البشر باعتبارها عملية عقلية، وإن كانت تزداد في حالة الشاعر والفنان المبدع. وعلى هذا فإن الفرق بين الإنسان العادي والشاعر المتواضع والشاعر المبدع ليس فرقاً بين شخصية كل منهم وإنما هو فرق بين القدرة العقلية لكل منهم على تحويل ودمج المدركات وإعادة تشكيلها بصورة جديدة. وهذا هو ما تعنيه ذاتية الفن الحداثي. فهذه الذاتية تشكل الفرق الرئيسي بين الفن الواقعي أو الطبيعي أو حتى الرومانسي الذي يعتمد على الموضوع Object وبين الفن الحداثي الذي يعتمد على الذات Subject وعلى عملياتها التحويلية. ومعيار الحكم على جودة الفن الواقعي هي حضور الموضوع بوضوح ودقة، أي شفافية العمل الفني وخلوصه المباشر إلى الموضوع. والشفافية في هذه الحالة تعني تحاشي ما يغير وضوح الموضوع أيْ تلافي أيّ تأثير للذات المبدعة. وعلى العكس من ذلك، فجودة الفن الحداثي يتم قياسها بأسلوب مضاد، إذ إنها تعتمد على نقيض ذلك، فهي تعتمد على قدر التغيير، في حالة جاست، أو التوحيد، في حالة إليوت، أي قدر التأثير الذي تبذله الذات على الموضوع في إنتاج الفن. وهكذا إذا ما كانت الواقعية تعتمد على الرؤية الديكارتية للعلاقة بين الذات والعالم، ومحاولة الذات تقديم العالم إلى نفسها مما يؤدي إلى أهمية التساؤل عن دقة التقديم Representation، فإن الحداثة تعتمد على التطورات التي أحدثها كانط على هذه العلاقة وعلى زيادة الدور الفعال الذي تقوم به الذات في عملية المعرفة. حيث يصبح الفن الحداثي كله نتاجاً للدور الإيجابي الذي تقوم به الذات في عملية المعرفة.

المراجع:

أولا: المراجع الأجنبية:

Bolgan, Anne C. (1996) "The Philosophy of F.H. Bradly and the Mind and Art of T.S. Eliot: An Introduction" in Rosenbaum.

Brett, R.L. (1969) *Fancy and Imagination*. London: Methuen & co.

Burger, Peter. (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Coleridge, S.T. (1983) *Biographia Literaria*. Ed. James Engel and W. Jackson Bate. New Jersey: Princetion Univ. Press.
Crawford, Donald W. (2001) "Kant" in *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London: Routledge.
Eliot, T.S. (1919) "Tradition and the Individual Talent" ed. In *Selected Prose*. London: Penguin.
_______. (1921) "The Metaphysical Poets" ed. In *Selected Prose*.
_______. (1928) "Francis Herbert Bradley" ed. In *For Lancelot Andrews: Essay on Style and Order*. London: Faber and Faber.
_______. (1929) "Experiment in Criticism" ed. in Literary Opinion in America. by: Morton Dawn Zabel. New York: Harper & Row.
_______. (1933) "The Function of Criticism" ed. in *Selcted Prose*.
_______. (1935) "Religion and Literature" ed. in: *Literary Opinion in America*.
_______. (1939) "Society and the Arts" ed. in *Selected Prose*.
_______. (1945) "The Social Function of Poetry" ed. in. On *Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
_______. (1946) "From Poe to Valéry" ed. in *Literary Opinion in America*.
_______. (1951) "Poetry and Drama" ed. in *On Poetry and Poets*.
_______. (1953) "The Three Voices of Poetry." ed. in *On Poetry and Poets*.
Eliot, T.S. (1956) "The Frontiers of Criticism" ed. in *On Poetry and Poets*.
_______. (1969) *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber.
_______. (1978) *To Criticise the Critic*. London: Faber and Faber.
Habermas, Jürgen. (1992) "Modernity: An Incomplete Project" in Peter Brooker ed. *Modernism/Postmodernism*. London: Langman.
Henrich, Dieter. (1992) *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant*. Stanford: Stanford Univ. Press.
Inwood, Michael. (2001) "Hegel" in *The Routledge Companion to Aesthetics*.
Jones, W.T. (1975) A *History of Western Philosophy*. London: Harcourt Brace Jovanovich.
Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
Moody, A. David (ed.) (1997) *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Ortega Y Gasset, José. (1968) *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culuture and Literature*. Princeton: Princeton Univ. Press.
Rosenbaum, S.P. (1969) *English Literature and British Philosophy*. Chicago: The Univ of Chicago Press.
Tilak, Raghukul. (1992) *History and Principles of Literary Criticism*. New Delhi: Rama Brothers.

Wellek, René. (1971) *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press.

Wollheim, Richard. (1972) "Eliot and F.H. Bradly: An Account." in Graham Martin ed. *Eliot in Perspective*. London: Macmillan.

Wolosky, Shira. (1995) *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*. Stanford: Stanford univ. press.

ثانيا: المراجع العربية:

١- إليوت، ت.س.: الأرض الخراب وقصائد أخرى. ترجمة د/ لويس عوض. تقديم د/ ماهر شفيق فريد. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١.

٢- بودلير، شارل: سأم باريس: قصائد نثرية قصيرة. ترجمة: محمد أحمد حمد. مراجعة: كاميليا صبحي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.

٣- عوض، لويس: في الأدب الإنجليزي الحديث. مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣.

في أعدادنا القادمة:

١- استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢- ثقافات	كليفورد غيرتز ت: خالدة حامد
٣- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى	عبد القادر سلامى
٤- النقد الروائى العربى الجديد: تحليل "صيغ" الرؤية والتلفظ في الخطاب السردى نموذجا	محمد الناصر العجيمى
٥ - الخطاب المقدماتى في الرواية العربية	شعيب حليفى
٦- من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)	بلقاسم بلعرج
٧- السارد ووظائفه داخل العمل السردى	جاب الله السعيد
٨- التمثيل الصامت	سامى صلاح
٩- ماهية الشعر عند هيدجر	حسن طلب
١٠- أشكال رموز الترحال عند(ايفالد فليسار) دراسة نقدية فى (حكايات التجوال)	أيمن تعيلب

التراجم

فى التفكيك

جوناثان كلر / ت: حسام نايل

تنويه: يتكون كتاب "كلر" من ثلاثة فصول: الأول منها عبارة عن نقاش واسع لاستراتيجيات القرّاء وعمليات القراءة، وهى الاستراتيجيات التى هيأت- بقصد أو دون قصد- نقادَ الأدب ودارسى نظريته لاستدخال الممارسة التفكيكية- الممارسة الفلسفية أساسًا- فى برامجهم النقدية والتنظيرية. ومن ثم يتولى الفصل الثانى عبء القيام بمناقشة رائعة ومستفيضة- على درجة كبيرة من الصعوبة والتعقيد- لممارسة التفكيك عند مبتدعه "دريدا"، غير أنه يتجنب ما قد قامت به "جايترى سبيفاك" فى مقدمتها الطويلة الوافية لـOf Grammatology كى يسلط الضوء على ما تجنبته "سبيفاك" نفسها. وبذلك يشكل هذا الفصل مع مقدمة "سبيفاك" خلفية واسعة وتمهيدًا موثوقًا به لمن أراد الاقتراب من التفكيك؛ فهما معًا مفتاحٌ واحد لبوابة التفكيك المستغلقة، غير أنه مفتاح ثقيل يقتضى بذل العناء والجهد (وبناءً عليه نتولى ترجمة كتاب "كلر" كاملاً، كما سنتولى تنقيح وتهذيب ترجمتنا لمقدمة "سبيفاك" التى نشرناها منذ عامين تقريبًا إذ وجدناها عسيرةً على القارىء فى كثير من مواضعها). أما الفصل الثالث فهو مناقشة صبورة ومتأنية ووافية لممارسى النقد التفكيكى.

لقد صدر هذا الكتاب منذ أكثر من عشرين عامًا، ونحن لانعرف لماذا تأخرت ترجمته حتى الآن (صدرت أيضًا مقدمة "سبيفاك" منذ أكثر من خمسة وعشرين عامًا!!). كما لا نعرف لماذا يتم التشنيع على التفكيك دون دراية به (ولا نعرف أيضًا ما الذى يدور الآن فى قاعات الدرس بالجامعة). لابد أن نعرف الأشياء قبل أن نرفضها أو نقبلها. لابد أن نلاطفها ونحنو عليها حتى تقترب منا فتلين فنلامسها ثم نبدى الرأى- إن رغبنا- بعد تجربتنا معها. وعندئذ سيكون هو الرأى وستكون لنا الحجج والأسانيد. ولنا فى "كلر"- عمدة البنيوية الراسخ وشارحها الموثوق به، الرجل المدقق الصبور- أسوة ومن عجب أن نفرًا ممن استخدموا "شارة" التفكيك فوضعوها على دراسات أو مقالات لهم تنم عن جهلهم به - لا يدركون أن "زمن الشارات" قد فات، فلا حظوة الآن لشارة أو صاحبها. إنما الحظوة لمن عرف نفسه بغيره، وهى حظوة لا يمنحها أحد لأحد.

وقبل أن نبدأ نص الترجمة تنبغى الإشارة إلى إفادتنا من "بشير السباعى" بخصوص بعض مفردات وعبارة وردت بالفرنسية دون مقابل إنجليزى، أما الإفادة الأولى - فى هذا النص وغيره - فكانت من جابر عصفور الذى كان أول من علمنى اسم "التفكيك" والنطق به.

نص الترجمة:

يتخذ التفكيكُ مظاهرَ عديدةً: مرةً يبدو موقفًا فلسفيًا، وثانيةً يكون استراتيجيةً سياسيةً أو فكريةً، ومرةً ثالثةً يبدو طريقةً في القراءة. وبالطبع ينشغل دارسو الأدب ونظريته انشغالاً أكبر بقوة التفكيك من حيث كونه منهجًا يصلح للقراءة والتفسير. ولأن غايتنا هاهنا شرحُ الكيفية التي يمارس بها التفكيكُ دورًا في الدراسات الأدبية ثم تقييمُ هذا الدور، فسوف نجعل التفكيكَ من حيث كونه استراتيجيةً فلسفيةً نقطةَ البداية[1].

قد نرى أن التفكيكَ — من حيث كونه استراتيجيةً ضمن حدود الفلسفة واستراتيجيةً للبحث في الفلسفة — ممارسةً تجهد من أجل القيام بمناقشة دقيقة جدًا داخل الفلسفة، كما تجهد في الآن نفسه من أجل إزاحة المقولات الفلسفية أو المحاولات الفلسفية ذات الهيمنة. ومن ثم يصف دريدا "استراتيجية تفكيك شاملة" على النحو الآتي: "في التعارض الفلسفي التقليدي لسنا أمام تعايش آمن للطرفين المتقابلين، بل نحن أمام تراتبية قامعة؛ إذ يهيمن أحد الطرفين على الآخر (قيميًا ومنطقيًا، إلخ) فيحتل بذلك موقع السيد. ويقتضي تفكيكُ التعارض — أولاً وعند لحظة معينة - قلبًا لهذه التراتبية" (مواقع، صـ صـ ٤١/٥٦ — ٥٧).

وليس هذا القلبُ سوى خطوةٍ أساسية؛ إلا أنه مجرد خطوة. ويتابع دريدا وصف هذه الاستراتيجية الشاملة، موضحًا أنه يتحتم على التفكيك "أن يمارس قلبًا للتعارض الكلاسيكي وإزاحة شاملة للنسق، عبر إيماءة مزدوجة وعلم مزدوج وكتابة مزدوجة. وبهذا الشرط وحده سيتوفر التفكيكُ على وسائل قلقلة[*] حقل التعارضات الذي ينتقده والذي هو أيضًا حقل من القوى المنظمة المتواترة" (هوامش الفلسفة، صـ٣٩٢/SEC صـ١٩٥). إذن، يشتغل ممارسُ التفكيك ضمن حدود العلاقات المتبادلة التي بمقتضاها ينشأ النسقُ، وغايتُه من ذلك تصديعُ النسق.

ويقوم دريدا بصياغة أخرى لهذه الاستراتيجية الشاملة، كما يأتي: "إن تفكيك الفلسفة يعني - إذن - الاشتغال عبر الجينالوجية التي قد شَيَّدَت مفاهيمَ الفلسفة اشتغالاً يُقيمُ عند هذه المفاهيم إقامةً يُداخِلُها الشكُ، ويُعَيِّنُ في الوقت نفسه — من منظور خارجي ليس بالإمكان منحه اسمًا أو وصفًا بعدُ — ما قد حجبه هذا التاريخُ أو أبعده؛ ذلك التاريخُ الذي قد أنشأ نفسَه من أوله إلى آخره تاريخًا لهذا الكبت. وها هنا يكمن الرهان" (مواقع، صـ٦/١٥).

ويمكن أن نضيف صيغةً ثالثةً إلى السابقتين: إن تفكيك خطابٍ ما يعني إظهارَ الكيفيةِ التي بها يجعل الخطابُ أسسَ الفلسفةِ تشرعُ في التآكل حال أن يؤكدها هذا الخطابُ، أو يعني إظهارَ الكيفيةِ التي تشرع بها التعارضاتُ التراتبيةُ التي يتكئ عليها الخطابُ في التآكل، ولن يتم ذلك إلا عن طريق تعيين ماهية العمليات البلاغية الناشطة التي تنتج الأساسَ المفترضَ الذي يُقيمُ البرهانَ في النص، سواء أكان هذا الأساسُ مفهومًا مفتاحيًا أم مقدمةً منطقيةً. وعلى اختلاف هذه الصيغ الواصفة لاستراتيجية التفكيك الشاملة فيما تشدد عليه — تميلُ حال الممارسة إلى الالتقاء عند نقطة واحدة. ولتوضيح ذلك سوف نتأمل بإيجازٍ حالةً من التفكيك يقوم بها نيتشه، ألا وهي تفكيكه لمبدأ السببية[**].

إن السببيةَ مبدأٌ أساسيٌ من مبادئ جنسنا البشري؛ إذ ليس بقدرتنا أن نحيا أو نفكر كما قد تعودنا دائمًا دون افتراض أن حدثًا يتسبب في حدث آخر، وأن الأسبابَ تُوَلِّدُ النتائجَ على الدوام. ولنلاحظ عند هذا المستوى أن مبدأ السببية ينطوي على تأكيد الأسبقية المنطقية والزمنية للسبب على النتيجة، غير أن نيتشه يرى في شذرات من كتابه إرادة القوة أن مفهوم البنية السببية هذا، ليس معطى في حد ذاته، وإنما هو نتاجُ نشاط بلاغي أو مجازي مُستَحكِم، أو هو نتاجُ عمليةٍ من القلب الكرونولوجي نقوم بها. لنفترض أن شخصًا قد شعر بألم ما، هذا الشعور سوف يدفعه دون شكٍ إلى البحث عن سبب الألم، فقد يفتش مثلاً عن دبوس ثم يفترض ارتباطًا

بين الشعور بالألم والدبوس، فيقلب بذلك الترتيب الحسي أو الفينومينولوجي الذى بمقتضاه يحدث الألم أولاً ثم الدبوس ثانيًا لينتج التسلسل السببي الآتى: دبوس a pin، ثم ألم a pain. "إن ما نُعيه من العالم الخارجي يأتي بعد وعينا بالتأثير الذى قد حدث لنا، ثم نعتبره فيما بعد سببًا لذاك التأثير. وبذلك نعكس الترتيب الزمنى للسبب والنتيجة، على غير مقتضى ظاهراتية العالم الداخلى، فتغدو الواقعة الأساسية فى التجربة الداخلية هى أننا نتخيل السبب بعد حدوث النتيجة" (الأعمال الكاملة، مجلد ٣، صـ ٨٠٤). وهكذا تُنْتِجُ الكنايةُ أو(استبدال السبب بالنتيجة) مخططَ السببيةِ؛ وإذا كان ذلك كذلك فلن ينطوى المخططُ السببيُّ على أساسٍ راسخٍ يُقِيمُه، وإنما يصبح نتاجَ عمليةٍ مجازيةٍ ناشطةٍ.

ولنكن واضحين قدر الإمكان بخصوص مؤديات هذه الحالة: أولاً لا يؤدى تفكيك مبدأ السببية بهذه الكيفية إلى استنتاج عدم صحة المبدأ حتى نتخلى عنه، وإنما على العكس من ذلك يتكئ التفكيكُ نفسُه على فكرة السبب؛ إذ يدَّعى التفكيكُ أن تجربةَ الألم تتسببُ فى اكتشاف الدبوس، ومن ثم تتسببُ فى توليد السبب. وحال أن يكون ذلك كذلك فإن تفكيكَ السببية يقتضى تشغيلَ فكرة السبب وتطبيقَها على العملية التى بمقتضاها يحدثُ السببُ نفسُه، وهكذا لا يلجأ التفكيكُ إلى مبدأ منطقي يعلو على مبدأ السببية، وإنما يستخدم المبدأ نفسَه الذى يسعى إلى تفكيكه. ليس مفهومُ السببِ خطأً كان يمكن للفلسفةِ ألا تقع فيه أو كان يتحتم عليها ألا تقع فيه، وإنما هو مفهومٌ لا مفر منه، سواء فى المحاجَّة التى يقومُ بها التفكيكُ أو فى أية محاجَّات أخرى.

وثانيًا لابد من التفرقة بين تفكيك نيتشه لمبدأ السببية وما يقدمه هيوم من أدلةٍ تنهضُ بالتشكيك فى المبدأ، على الرغم من أن الفيلسوفين يبغيان بصفةٍ عامةٍ هدفًا واحدًا. يدَّعى هيوم فى مؤلفه رسالة فى الطبيعة الإنسانية أن بحث السياقات السببية سوف يُفضِى بنا إلى اكتشاف علاقاتٍ من الاتصال والتتابع الزمنى، وأما أن تعنى "السببيةُ" أشياءَ أبعدَ من هذه العلاقات فهذا أمرٌ ليس بقدرتنا البرهنة عليه. حينما نقول إن شيئًا ما يتسبب فى شىء آخرَ فما نخبره فى الواقع هو "أن موضوعاتٍ متماثلةً تتموضعُ على الدوام فى علاقاتٍ متماثلةٍ من الاتصال والتتابع" (I, III, VI). ويُسَائِلُ التفكيكُ السببيةَ بالطريقةِ نفسِها، غير أنه يقوم فى الوقت نفسه بخطوةٍ مختلفةٍ تمامًا؛ إذ يوظِّفُ فكرةَ السبب نفسَها فى المحاجَّةِ. ولو اعتبرنا "السببَ" تفسيرًا للاتصال والتتابع فسيصبح الألم من ثمَّ سببًا بما أننا نستشعره أولاً فى سياق خبرتنا(٢). وهذا الإجراءُ المزدوجُ المتضمنُ فى توظيف المفاهيم أو المقدمات المنطقية بشكل ترتيبى لا يجعل الناقدَ منفصلاً عما يفعل ومتشككًا فيما يفعل، وإنما يورطه توريطًا غير ممكن تبريره، مما يؤكد حتمية السببية لحظة إنكارها أى تبرير قاطع. ويُعَدُّ ذلك وجهًا من وجوه التفكيك، يلقى الكثيرون صعوبةً فى فهمه أو تقبله.

وثالثًا يقلب التفكيكُ التعارضَ التراتبىَّ الذى يُقِيمُ مخططَ السببية. فالحاصل أن التمييز بين السبب والنتيجة يجعل من السبب أصلاً Origin بمنحه أسبقيةً زمنيةً ومنطقيةً، فى حين تصبح النتيجةُ مشتقةً وثانويةً ومعتمدةً على السبب. ونحن نلحظ أن التفكيك الذى يشتغل ضمن حدود التعارض يُبْطِلُ التراتبَ عن طريق استبدال فى الصفات الحائزة غير عابئٍ باستكشاف دوافعِ العملية التى بمقتضاها يحدث التراتبُ، أو تضمُّناتِ هذه العملية. وحال أنْ يكون ذلك كذلك فالنتيجةُ هى ما يتسبب فى السبب حتى يصير سببًا؛ ولذلك فمن الأحرى منح النتيجة- وليس السبب- مرتبةَ الأصل. وعن طريق إظهار أن الحجةَ التى بمقتضاها يحتلُّ السببُ مرتبةً أعلى، هى نفسُها الحجةُ التى بمقتضاها نتمكنُ من منح المرتبةِ نفسِها للنتيجة- نستطيع أن نُعَرِّىَ ونُبْطِلَ العمليةَ البلاغيةَ الناشطةَ المسئولةَ عن إحداث التراتب، منتجين بذلك إزاحةً دالةً. وإذا كان بقدرةِ أىٍّ من السبب أو النتيجة أن يشغلَ مرتبةَ الأصل فلن يكون الأصلُ والحال هكذا أصليًا، ويخسر من ثمَّ

امتيازه الميتافيزيقى. وحال أن يكون الأصلُ اللاأصلىُّ مفهومًا Concept لا يُبَرِّرُهُ نسقٌ سابقٌ عليه، تنهار فكرةُ النسق بكاملها.

إن تفكيكَ نيتشه لمبدأ السببية يثير إشكالات عديدة، وقد اخترناه شاهدًا موجزًا على الإجراءات العامة التى نواجهها فى نصوص جاك دريدا، وهى نصوص/كتابات تشتبك مع سلسلة طويلة من النصوص، حيثما يأتى فى المقام الأول الفلاسفة الكبار بالإضافة إلى آخرين: أفلاطون فى (التشتيت)، وروسو فى (فى علم الكتابة)، وكانْت فى ("اقتصاد المحاكاة"، الحقيقة فى الرسم)، وهيجل فى (هوامش الفلسفة، نواقيس)، وهوسرل فى (أصل الهندسة، الصوت والظاهرة، هوامش الفلسفة)، وهيدجر فى (هوامش الفلسفة)، وفرويد فى (الكتابة والاختلاف، كارت بوستال)، ومالارميه فى (التشتيت)، وسوسير فى (فى علم الكتابة)، وجينيت فى (نواقيس)، وليفى شتروس فى (الكتابة والاختلاف، علم الكتابة)، وأوستن فى (هوامش الفلسفة). ومعظم هذه الاشتباكات تتعلق بإشكال يحدّدُ دريدا طبيعتَه بشكل دقيق فى مؤلفه "صيدلية أفلاطون"، وهذا الإشكال هو: فى كتابته الفلسفية يشجبُ أفلاطون الكتابةَ. لماذا؟

> ما القانون الذى يتحكم فى هذا "التناقض"، فى هذا التعارض الذى ينطوى عليه شجبُ الكتابةِ أثناء الكتابة، وفى قول يعلنُ عن نفسِه ضد نفسِه حال أن يجدَ طريقَه إلى الكتابةِ، حال أن يسيء إلى هويته الذاتية بالكتابة، ثم ينقل ما هو خاص به من وضد ونحو أساس الكتابة؟ هذا "التناقضُ" الذى ليس إلا علاقةً ذاتيةً ينطوى عليها أسلوبُ الأداءِ بما أنه يُعارضُ نفسَه بالنص المكتوب، ... هذا التناقضُ ليس طارئًا (التشتيت، صـ١٥٨).

يُعَرِّفُ الخطابُ الفلسفىُّ نفسَه بالتعارض مع الكتابة، ومن ثمّ بالتعارض مع نفسه، ويدّعى دريدا أن هذا الانقسامَ الذاتىَّ أو التعارضَ الذاتىَّ ليس غلطةً mistake أو مصادفةً تظهر أحيانًا فى النصوص الفلسفية، وإنما هو خاصيةٌ بنيويةٌ ينطوى عليها الخطابُ الفلسفىُّ نفسُه. لماذا توجد هذه الخاصية؟ هذا هو السؤال الذى يمثل نقطة بدء فى النقاش الذى يقوم به دريدا، مما يثير أسئلةً عديدةً من قبيل: لماذا تُقَاوِمُ الفلسفةُ فكرةَ أنها نوعٌ من الكتابة؟ ولماذا يكتسب السؤالُ عن موقع الكتابة هذه الأهميةَ؟

١- الكتابة ونزعة مركزية اللوجوس:

يُؤَرْشِفُ دريدا فى كتابه "فى علم الكتابة" وفى كتب أخرى المرتبةَ المتدنيةَ التى تحظى بها الكتابةُ فى الكتابات الفلسفية. وقد افترض الفيلسوف الأمريكى ريتشارد رورتى أننا نظن بدريدا الإجابةَ عن السؤال الآتى: "المفترض أن الفلسفة هى نوع من الكتابة، فلماذا يلقى هذا الافتراضُ مقاومةً؟ وهو السؤال الذى يتحول فى عمل دريدا إلى سؤال آخرَ يتسم بالاستخفاف: "ما الذى يجب على الفلاسفة أن يعتقدوه بخصوص ما تكون عليه الكتابة، وهم الذين يرفضون هذا الوصف بالذات، ذلك أنهم يجدون فكرةَ أن الفلسفةَ كتابةٌ فكرةً تستثير انزعاجهم على الدوام؟" (الفلسفة بوصفها نوعًا من الكتابة، صـ١٤٤).

إن الفلاسفةَ يكتبون، غير أنهم لا يعتقدون أن الفلسفةَ ينبغى أن تكون كتابةً. والفلسفةُ التى يكتبونها تَعْتَبِرُ الكتابةَ وسائلَ لتعبير هو فى أحسن الأحوال لا علاقةَ له بالفكر الذى يُعَبِّرُ عنه، وفى أسوأ الأحوال يُعَدُّ عائقًا أمام هذا الفكر. ويتابع رورتى موضحًا أنه فيما يتعلق بالفلسفة: "تصبح الكتابةُ اضطرارًا تعسًا؛ لأن ما تبغيه الفلسفةَ فعليًا الإراءةَ والبرهنةَ والإشارةَ والإظهارَ

والوصولَ بالمُحاور إلى النظرة المُحدِّقةِ فى حضرة العالم. ... ذلك أن تمامية العلم تقتضى أن تكون الكلمات التى "يصوغ" بها الباحثُ نتائجَه قليلةً وشفافةً كلما أمكن. ... تهدفُ الكتابةُ الفلسفيةُ- عند هيدجر وعند الكانطيين- إلى وضع نهايةٍ للكتابة، فى حين تُفضِى الكتابةُ عند دريدا إلى المزيد والمزيد من الكتابة، على الدوام" (صـ١٤٥).

تتوق الفلسفةُ بشكل مميز إلى حل المشكلات، أو إلى إظهار الكيفية التى تكون عليها الأشياء، أو إلى تحليل الموضُوعاتِ الشائكة؛ ومن ثمّ تتوق إلى وضع نهايةٍ للكتابة حول موضوع ما بالعثور على الحق فيه. وبالطبع ليست الفلسفةُ وحدها فى هذا المسعى على الإطلاق؛ ذلك أن أى فرع معرفى منضبط يتحتم عليه افتراضُ إمكانِ حلّ إشكال ما والظفر بالحقيقة ثم كتابةِ الكلمات الأخيرة. إن الغايةَ المُثْلَى فى أى فرعٍ معرفىٍ هى الغايةُ المُثْلَى من أىّ بحثٍ يصلِ بالكتابة إلى نهايتها. ونقادُ الأدب الذين يُفزعهم تكاثُرُ التفسيراتِ كما يفزعهم مشهدُ مستقبل تُوَلّدُ فيه الكتابةُ مزيدًا من الكتابة ما دامت المجلات الأكاديمية ومطابع الجامعة— هؤلاء النقادُ غالبًا ما يحاولون وضع تصورٍ للوسائل التى تصل بالكتابة إلى نهايتها عن طريق إعادة صياغة غايات النقد الأدبى حتى يكون فرعًا معرفيًا منضبطًا. وعادة ما تُعَرِّفُ الادعاءاتُ المثارةُ حول الغرض الحقيقى من النقد مهماته بأنها مهماتٌ قد اكتملت من حيث المبدأ. وإذن يلتمس هؤلاء النقاد أيضًا الأملَ فى قول الكلمة الأخيرة حتى تتوقف عمليةُ التعليق على النصوص. والحاصل أن الأملَ فى الوصول إلى الصواب يدفعهم إلى الكتابة، مع أنهم يعرفون تمام المعرفة أن الكتابةَ لا تضعُ نهايةً للكتابةِ. والمفارقةُ كامنةٌ فى أن التفسيرَ الأكثرِ قوة والمتمتعَ بسلطةٍ مرجعيةٍ لا يُوَلِّدُ إلا مزيدًا من الكتابة.

وأيًا كان ما تثيره الكتابةُ من إزعاجات يعانيها نقادُ الأدب فإن الوضعَ شديد الخطورة بالنسبة إلى الفلاسفة خصوصًا؛ ذلك أنهم يفتشون عن حلٍ للمشكلات المتعلقة بشروط الحقيقة وإمكان المعرفة والعلاقة بين اللغة والعالم، ومن ثمّ تصبح علاقةُ لغتهم بالحقيقة وبالعالم جزءًا من المشكلة. وإذن سوف يخلق اعتبارُ الفلسفةِ كتابةً صعوباتٍ كبيرةً. الفلسفةُ هى تعريفٌ لعلاقة الكتابة بالعقل، وإذن يتحتم عليها ألا تكون هى نفسُها كتابةً نظرًا لأنها تبغى تعريفَ العلاقةِ من منظور العقل وليس من منظور الكتابة، وبما أن الفلسفةَ تحدد حقيقة علاقة الكتابة بالحقيقة، يتوجب عليها أن تنحاز للحقيقة وليس للكتابة. إن ملاحظة دريدا التى اقتبستُها أعلاه والمتعلقةُ بالقول الذى يعلن عن نفسه ضد نفسه حالما يكتب نفسَه أو حالما يكون مكتوبًا، هذه الملاحظةُ دقيقةٌ جدًا؛ لأن ما قد كُتب بدءًا من أفلاطون مؤداه أن الفلسفةَ يجب أن تشجبَ الكتابةَ، ويجب أن تُعَرِّفَ نفسَها ضد الكتابة. وادعاءُ الفلاسفة أن المنطق والعقل والحقيقة تُشيِّدُ عباراتِ الخطاب الفلسفى -ولا تشيدها بلاغةُ اللغة التى "يُعَبِّرون" بها— يدفع هذا الخطابَ إلى تعريف نفسِه ضد الكتابة.

ومن هذا المنظور، تُعتبر الكتابةُ سطحيةً وفيزيقيةً وغير متعالية. إن ما تثيره الكتابةُ من تهديدٍ يتمثل فى أن عملياتِها الناشطةَ التى ينبغى أن تكون مجرد وسائل للتعبير؛ هذه العمليات قد تؤثر أو تُلَوِّثُ المعنى الذى من المفترض أن تتمثله. ومن الممكن توضيح حدود هذه الفكرة على النحو الآتى: توجد أفكار— والأفكار مملكة الفلسفة على سبيل المثال- وتوجد أنساقٌ وسيطةٌ يتم عبرها نقلُ هذه الأفكار وتبادلها، والكلامُ نسقٌ وسيطٌ تتلاشى دواله حال نطقها، ومن ثمّ لا تتخذ الدوال شكلاً ملموسًا، وبقدرة المتكلم إزالة أية التباسات قد تطرأ ليضمن أن أفكاره قد تم نقلها، أما فى الكتابة فلا تتلاشى الهيئات الوسيطة؛ إذ تبقى الدوال لأن الكتابة تقدم اللغة فى سلسلة من الإشارات المادية التى تُمارس عملَها فى غياب المتكلم. وفى الأشكال البلاغية التى تتمتع بفنيةٍ عاليةٍ تتسمُ هذه الإشاراتُ بدرجةٍ عاليةٍ من الغموض والتشابك.

إن الغايةَ المُثلى هي تأملُ الفكر على نحو يتم بالمباشرة، ولأن هذه الغاية المُثلى بعيدةُ المنال فعلى اللغة أن تكون شفافةً قدر المستطاع، ذلك أن عدم الشفافية ينطوى على تهديدٍ خطير قد يؤدى بالعلامات اللغوية إلى حجب العيان المباشر، فلا تُضعِفُ من ثمّ بتأمل الفكر مباشرةً، كما قد تؤثر فى الفكر أو تلوثه بشكلها المادى الوسيط والمتطفل. وبذلك تقع الفكرةُ الفلسفيةُ فى أحبولة الاحتمالات التى تنطوى عليها اللغة والتعبيرُ وقد تتأثر بأشكال دوال اللغة، مما يؤدى - والحال هكذا - إلى افتراض علاقةٍ سببيةٍ بين الرغبة فى الكتابة والرغبة فى ظفرها بما هو حق، ويعد ذلك وضعًا شديد السوء. وعلى سبيل المثال، هل بقدرتنا التيقن من أن فكرتنا الفلسفية عن العلاقة بين الذات Subject والموضوع object ليست متأثرةً بالتساوق البصرى أو المورفولوجى الذى ينطوى عليه هذان المصطلحان، وليست متأثرةً بحقيقة أنهما يتشابهان صوتيًا إلى حد بعيد؟ والأخطر من ذلك حالة التورية التى تُعَدُّ خطيئةً فى حق العقل نفسه؛ إذ يتم اعتبارُ العلاقةِ "العارضة" أو السطحية بين الدوال علاقةً مفهومية Conceptual، فتتعين ماهية الـ"History— تاريخ" مثلاً بوصفها "His story"، أو تنشأ علاقةٌ بين المعنى (Sens) والغياب (Sans). إننا نعتبر التوريةَ مزحةً مخافةَ أن تتسببَ الدوالُّ فى تلويث الفكر.

تنبذُ الفلسفةُ الدالَّ signifié بالطريقة نفسها التى تنبذ بها الكتابةَ، نبذًا يُعَدُّ حركةً تُؤَسِّسُ بها الفلسفةُ نفسَها فرعًا معرفيًا منضبطًا غير متأثر بمكائد الكلمات وما تنطوى عليه من علاقات احتمالية— ضبط الفكر والعقل. وهكذا تحدد الفلسفةُ نَفسَها بكونها ما يتجاوزُ الكتابةَ ويعلو عليها، كما تجهد من أجل تحرير نفسها من هذه الشكلات التى تنطوى عليها الكتابةُ فتَعتبر الكتابةَ بديلاً اصطناعيًا عن الكلام، وما قد أسعفها بذلك أنها قد حددت طبيعةَ الدور الذى تقوم به اللغةُ بصدد الكتابة. وقد تمتعت الإدانةُ الموجهةُ للكتابةِ— وهى الإدانةُ التى نلقاها عند أفلاطون وعند غيره من الفلاسفة— بأهمية متزايدة، ولذلك سببان: الأول: أن "نزعةَ مركزيةِ الصوت" التى تَعتبر الكتابةَ تمثيلاً للكلام، والتى تضع الكلامَ فى علاقةٍ مباشرةٍ وطبيعيةٍ مع المعنى— هذه النزعةُ مرتبطةٌ بـ"نزعة مركزية اللوجوس" التى تنطوى عليها الميتافيزيقا ارتباطًا لا خلاص منه، والثانى: أن توجيهَ الفلسفةِ نحو نظامٍ ما للمعنى— الفكر والحقيقة والعقل والمنطق— قد اعتبر إيجادًا لها فى ذاتها وتأسيسًا. والإشكالُ الذى يحدد طبيعته دريدا لا يتضمن علاقةَ الكلام والكتابة فى الخطاب الفلسفى فحسب، بل يتضمن أيضًا ادعاءَ أن الفلسفاتِ المتنافسةَ ليست إلا نسخًا من نزعة مركزية اللوجوس، ويراها دريدا على هذا النحو؛ لأنها تتفق جميعًا فى البحث عن أساسٍ وعن شىء لا تتخطاه، وهذا ما يجعلها فلسفات تتنافسُ على هذا الأساس.

لقد أسمت الفلسفةُ "ميتافيزيقا الحضور"، وهى الميتافيزيقا الوحيدة التى نعرفها. يكتب دريدا: "من الممكن تبيان أن كل الأسماء تعود إلى أسس أو إلى مبادئ، أو تعود إلى مركز يشير دائمًا إلى استمرارية الحضور" (الكتابة والاختلاف، ص ٢٧٩/٤١١). إن نزعة مركزية الصوت، أى الامتياز المنعقد للصوت:

> تندمجُ، على طول التاريخ، مع تحديد معنى الوجود عمومًا بوصفه حضورًا، كما تندمج مع كل التحديدات الفرعية التى تستند إلى هذا الشكل العام وتُنْشِئ ضمن حدوده نسقها وترابطاتها التاريخية بشكل عضوى (حضور الموضوع إلى النظر بوصفه جوهرًا ومثالاً eidos، والحضور بوصفه جوهرًا/ماهية/ وجودًا "كائنية ousia"، والحضور الزمنى بوصفه نقطة "stigme" للآن أو اللحظة "nunc"، والحضور الذاتى الذى

ينطوى عليه الأنا أفكر The Cogito والوعى والذاتية والحضور معًا للذات والآخر والبين ذاتية بوصفها ظهورًا قصديًا للأنا ego ،إلخ). وعلى هذا النحو تنعقد نزعةُ مركزيةِ اللوجوس فى تحديدِ وجودِ الموجودِ بوصفه حضورًا (فى علم الكتابة، صـ١٢/٢٣).

إن كل مفهوم من هذه المفاهيم ـ التى تنطوى جميعُها على فكرة الحضور ـ قد اتخذ فى كل المشروعات الفلسفية صفةَ الأساس وتَمّ اعتبارُه مركزًا، أى قوةً أو مبدأً يُرْتَكَزُ إليه. ففى تعارضاتٍ من قبيل: معنى/شكل، وروح/جسد، وحدس/تعبير، وحرفى/مجازى، وطبيعة/ثقافة، وعقلى/حسى، وإيجابى/سلبى، ومتعال/تجريبى، وجاد/غير جاد— يُعْزَى الطرفُ الأعلى إلى اللوجوس، ويحتلُّ وضعَ حضور أعلى فى حين يُؤشّرُ الطرفُ الأدنى على سقوطٍ ما. ومن ثمَّ تفترض نزعةُ مركزيةِ اللوجوس أسبقيّةَ الطرفِ الأول، ولا تَفْهَمُ الطرفَ الثانيَ إلا بالرجوع إلى الأول على اعتبار أنه حالةٌ ثانويةٌ أو نفيٌ أو مظهرٌ أو تمزقٌ للطرف الأول. وعندئذ يصبح الوصفُ أو التحليل:

مشروعًا للعودة "بشكل استراتيجي"— فى عملية بمقتضاها تنشأ الأَمْثَلَةُ— إلى أصل أو إلى "أوليةٍ" اعتبرت بسيطةً وبكرًا وسويةً ونقيةً ومعياريةً ومتطابقةً مع نفسها؛ مما يؤدى بالتالى إلى التفكير فى عملية الاشتقاق وحالة الثانوية والتلف التدريجى والمصادفة، إلخ. وقد مضى كل الميتافيزيقيين فى طريقهم على هذا النحو بدءًا من أفلاطون إلى روسو، ومن ديكارت إلى هوسرل: الخير قبل الشر، والإيجابى قبل السلبى، والنقى قبل المهجن، والبسيط قبل المركب، والجوهرى قبل العارض، والمحاكى قبل عملية المحاكاة، إلخ. وليست هذه مجرد إيماءة ميتافيزيقية واحدة من بين إيماءات أخرى، وإنما هى مقتضى ميتافيزيقىٌّ وإجراءٌ يتمتع باستمرارية فائقة وعمق وهيمنة (الشركة المحدودة، صـ ٦٦/٢٣٦).

ونفترض عمومًا أن هذا هو الإجراء المتبع فى أى تحليل "جاد": على سبيل المثال أن نقوم بوصفِ حالةٍ من التفكيك تتسمُ بالإطلاق والسواء والمعيارية؛ أى نُنَمْذِجُ صورةً إيضاحيةً لطبيعته "الجوهرية"، وفى ضوء هذه الطبيعة الجوهرية نناقش حالاتٍ أخرى باعتبارها حالاتٍ ثانويةٍ واشتقاقيةٍ وذات طابع يتسم بالنقص. ومما يُعَدُّ علامةً على شمول نزعةِ مركزيةِ اللوجوس وتغلغلِها، صعوبةُ تخيل وممارسةِ إجراءاتٍ بخلاف هذا الإجراء.

ومن بين المفاهيم المألوفة التى تستند إلى قيمة الحضور: فوريةُ الحسّ، وحضورُ الحقائق المطلقةِ إلى وعى إلهى، والحضورُ الناشطُ لأصل ما فى سيرورةٍ تاريخيةٍ ما، والحدسُ العفويُّ أو الحدسُ دون وسيط، والفرضيةُ المتجاوزةُ التى تقود الفرضيةَ والنقيضةَ فى التركيب الديالكتيكى، والحضورُ ضمن حدود الكلام فى البنياتِ المنطقية وبنيات قواعد اللغة، والحقيقةُ بوصفها ما يوجد خلف المظاهر، والحضورُ الناشطُ لغايةٍ ما فى الخطوات المؤدية إليها. إن السلطة المرجعية للحضور؛ أى قوته التى تنطوى على تثبيت، تُشَيِّدُ كلَّ تفكيرنا، ذلك أن أفكارًا من مثل: "الإيضاح"، و"الإمساك بنقطة البدء"، و"البرهنة"، و"الكشف"، و"إظهار ما يُعَدُّ الحالةَ بألف ولام التعريف"— تستحضر كلُّها فكرةَ الحضور. وادعاءُ أن الـ"أنا" تقاوم الشك الجذرى، كما يحدث فى

الكوجيتو الديكارتي؛ لأنها حاضرةٌ إلى نفسها في فعل التفكير أو في فعل الشك- هذا الادعاءُ يُعَدُّ طريقةً من طرق الاستناد إلى الحضور. أما الطريقة الأخرى، فهي فكرةُ أن المعنى الذى ينطوى عليه أيُّ منطوق حاضرٌ إلى وعي المتكلم؛ أي إلى "نية" المتكلم أو المتكلمة عند لحظة النطق.

وكما تشير هذه الأمثلة، تتمتع ميتافيزيقا الحضور بانتشار وألفة وقوة. ومع ذلك فثمة إشكال تواجهه هذه الميتافيزيقا على نحو مميز: حين تستشهد البراهين الفلسفية بشواهد معينة على الحضور معتبرةً هذه الشواهد أرضًا تُشَيَّدُ عليها أفكارًا تالية، تتكشف هذه الشواهد باستمرار عن تركيبات معقدة بالفعل؛ أي أن ما يُفترض أنه معطى- أي مقوّم أوليٌّ- يتكشف عن كونه نتاجًا لشيء سابق عليه، أي يتكشف عن كونه تابعًا أو مشتقًا بكيفية تحرمه من السلطة المرجعية التى ينطوى عليها الحضورُ البسيطُ أو الخالصُ.

ولعل أفضل مثال على ذلك حالة السهم المنطلق: فإذا كنا نعتبر أن الواقع هو ما يكون حاضرًا عند أية لحظة محددة فسوف تنطوى حركة السهم من ثمّ على مفارقة؛ ذلك أن السهم موجود فى نقطة مستقلة عند كل لحظة، إنه دائمًا فى نقطة مستقلة وليس فى حالة حركة، غير أننا نرغب فى الإصرار على كون السهم فى حالة حركة عند كل لحظة من بداية انطلاقه إلى نهايته، ولنا بالطبع مبررنا فى ذلك، على الرغم من أن حركته ليست حاضرة عند أية لحظة حضور. إن حضور الحركة يمكن تصوره؛ أي يمكن إنتاجه، بقدر ما تكون كلُّ لحظةٍ موسومةً فعليًا بآثار traces الماضى والمستقبل فحسب، وحال أن تكون اللحظةُ الحاضرةُ نتاجًا لعلاقات بين الماضى والمستقبل وليست شيئًا معطى، عندئذ فحسب يمكن أن تكون الحركةُ حاضرةً. ويمكن أن تحدث الحركة عند لحظة ما محددة لو أن اللحظةَ منقسمةً على نفسها ضمن حدود نفسها؛ أي لو أنها مسكونة باللاحاضر.

وتلك واحدة من مفارقات زينون، مؤداها البرهنةُ على استحالة الحركة، غير أنها مفارقةٌ تشى بالعقبات التى يواجهها نسقٌ مؤسَّسٌ على الحضور. والسبب فى أننا نظن أن الواقعىَّ هو ما يكون حاضرًا عند أية لحظة محددة، أن اللحظةَ الحاضرةَ تبدو لنا بسيطةً ومطلقةً على نحو لا يمكن معه حلها إلى عناصر أبسط. إن الماضىَ حاضرٌ، لكن ما يَثْبُتُ في النهاية هو أن اللحظةَ الحاضرةَ يمكن أن تؤدِّى دورَ الأساس حال ألا تكون معطى خالصًا ومستقلًا بذاته فقط. ولو اعتبرنا الحركةَ حاضرةً فلابد أن يكون هذا الحضورُ موسومًا بالاختلاف والتأجيل. يقول دريدا: إن علينا أن "نفكر فى الحاضر بدءًا من علاقته بالزمن، وفى هذه العلاقة فحسب بوصفها اختلافًا وقائمةً بالاختلاف والتأجيل" (فى علم الكتابة، صـ ١٦٦/٢٣٧). إن فكرةَ الحضور وفكرةَ ما هو حاضرٌ مشتقةٌ: أي نتيجة اختلافات. يكتب دريدا: "وهكذا نسعى إلى افتراض الحضور... ليس بوصفه نسيجًا مطلقًا لشكل الوجود، بل الأحرى بوصفه عملية من التعيين ونتيجة. تحديدٌ ونتيجةٌ ضمن حدود نسق ليس نسقَ حضور، بل نسقَ اختلاف" (هوامش الفلسفة، صـ ١٧/ الاختلاف المرجئ، صـ١٤٧).

ومن ثم ليست المسألةُ هاهنا إلا مسألة التعارض التراتبى بين الحضور والغياب. ويقتضى تفكيكُ هذا التعارض البرهنةَ على أن الدور الذى يقوم به الحضورُ لابد أن تكون له الخواصُّ نفسُها التى تُعزى افتراضًا إلى نقيضه، أي: الغياب. وبذلك يمكننا اعتبار "الحضور" نتيجةً لغيابٍ معمم، أو كما سوف نرى باختصار نتيجةً لـ اختلاف مرجئ(***)، بدلًا من تعريف الغياب بلغة الحضور، أي: بدلًا من تعريفه من حيث كونه نفيًا له. وستصبح هذه العمليةُ الناشطةُ- أقصد الاختلاف المرجئ- أوضحَ لو أننا تأملنا مثالًا آخر على العقبات التى تنشأ ضمن حدود ميتافيزيقا الحضور. ويتعلق هذا المثال بعملية الإدلال، وهى ما قد نطلق عليه مفارقة البنية والحدث.

من المقبول ظاهريًا ادعاءُ أن معنى أية كلمة هو ما يعنيه بها المتكلمون. ومعنى أية كلمة ضمن حدود نسق أية لغة- وهو ما نجده عندما نبحث عن أية كلمة في المعجم- هو ثمرة المعنى الذى قد منحه لها المتكلمون في أفعال التواصل السابقة، وما يصدق على أية كلمة يصدق على اللغة بوجه عام: إن البنيةَ التى تنطوى عليها لغةٌ ما- أى نسقَ قواعدها وتواتراتها- تُعَدُّ نتاجَ أحداث، أى ثمرة أفعال كلام سابقة. ومع ذلك، لو أننا أخذنا هذه المسألة بجدية وشرعنا فى النظر إلى الأحداث التى يقال إنها تحدد بنيات اللغة فسوف نكتشف أن كل حدث هو نفسه قد حددته من قبل بنياتٌ سابقةٌ عليه فجعلته ممكنًا. كما أن إمكانَ ما نعنيه بشىء ما فى منطوق ما منقوشٌ من قبل فى بنية اللغة. وما البنياتُ نفسُها إلا نتاجاتٌ على الدوام؛ إذ إننا مهما أوغلنا إلى الوراء فى محاولةٍ لتخيل "نشأة" اللغة حتى نصفَ الحدثَ الأصليَّ الذى يُحتمل أن يكون قد أنتج البنيةَ الأولى، فسوف نكتشف أن علينا افتراض وجود عملية تنظيم سابق، أى: وجود عملية تمايز(****) سابق.

وكما قد رأينا فى حالة السببية، لا نجد هاهنا إلا أصولاً لاأصلية فحسب: ذلك أنه إذا كان رجل الكهف قد افتتح بنجاحٍ اللغةَ باصطناعه همهمةً خاصةً يدل بها على "الطعام"، فلابد أن نفترض أن هذه الهمهمة قد انمازت من قبل من همهمات أخرى وأن العالم قد تَمَّ تقسيمُه بالفعل إلى فئتى "طعام" و"لا طعام"، مما يعنى أن الأفعال التى بمقتضاها تنشأ عملية الإدلال تستند إلى اختلافات، مثل التقابل بين "الطعام" و"اللاطعام"، وهو التقابل الذى يسمح بالإدلال على الطعام، أو تستند إلى التقابل بين عناصر دالة؛ مما يسمح لسياق ما أن يؤدى دورًا دالاً. وعلى سبيل المثال لا يعتبر التتابع الصوتى فى كلمة bat دالاً إلا بتغايره عن تتابعات صوتية أخرى مثل: bet, bad , mat , pat إلخ. إن الصوتَ المسموعَ الذى يكون "حاضرًا" عندما نتلفظ كلمة bat مسكونٌ بآثار أشكال أخرى من أصوات لم نتلفظها، وما نتلفظه يمكن أن يؤدى دورًا دالاً حال أن ينطوى على مثل هذه الآثار فحسب. وكما رأينا فى حالة الحركة، فما يُفترض فيه أنه حاضرٌ ينكشف عن أنه مركب ومتمايز، أى: نتاج اختلافات.

إن أى تفسير للغة، وهو يفتش عن أساس صلب، سيأمل دون شك فى اعتبار المعنى شيئًا حاضرًا فى مكان ما ـ لنقل حاضرًا إلى الوعى عند اللحظة التى تنطوى على حدث دال، غير أن أى حضور نتلمسه يَثبت فى النهاية أنه مسكونٌ باختلافات. ولو حاولنا تبرير المعنى بحسب الاختلاف بدلاً من البحث عن أساس فلن نظفر بشىء؛ ذلك أن الاختلافات ليست معطاة فى حد ذاتها وإنما هى نتاجات على الدوام. وعلى أية نظريةٍ مدققةٍ أن تُرَاوِحَ بين هذين المنظورين، أى: أن تُرَاوِحَ بين منظور الحدث ومنظور البنية أو بين الكلام واللغة، وهى مراوحةٌ لن تؤدى إلى حل هيجلى؛ ذلك أن كل منظور يبين خطأَ المنظور الآخر بعمليةٍ من الإبدال أو التناقض المنطقى غير القابل للحل. وكما يكتب دريدا:

> فيما يخص نسق العلامات بوجه عام يمكن أن نوسع حدود ما يقوله سوسير عن اللغة: "النسقُ اللغوىُّ (اللغة langue) ضرورىٌّ للأحداث الكلامية (الكلام parole) كى تكون مفهومةً وحتى تنتج مفعولاتِها، إلا أن الأحداثَ الكلامية ضروريةٌ للنسق كى ينشئ نفسَه...". ثمة دائرية هاهنا، فلو أننا فرقنا بحسم بين اللغة والكلام، بين الشفرة والرسالة، بين التصميم والتنفيذ إلخ، ولو أننا قَدَّرنا النسق اللغوى وأحداث الكلام حق قدرهما فلن نعرف من أين نبدأ وعلى أى نحو يمكن لشىء ما بوجه عام أن يبدأ، اللغة أم الكلام. ولذلك علينا أن نقر- قبل أى انفصال

لـ اللغـة والكلام، للشفرة والرسالة، وما ينشأ عن هذا الانفصال مـن مـتلازمات– بالإنـتاج النظامي للاختلافات، أي بـ الإنتاج الـذى يـنطوى عـلى نسـق من الاختلافات. وعن طريق التجريد ولأسباب نوعـية، ينطوى الاختلافُ المرجئُ على نتائج تُمايز بهـا تاليًا لغويات اللغةِ من لغوياتِ الكلام (مواقع، صـ صـ ٢٨/ ٣٩–٤٠).

يشـير مصـطلح الاخـتلاف المرجـئ différance الـذى يقدمـه دريـدا هاهـنا إلى عدم قابلية الحسـم، أي إلى إبدال بين منظورى البنية والحدث لا يقبل حلاً هيجليًا. إن الفعل différer يعنى الاخـتلاف to differ والتأجـيل to defer معًـا. والطريقة التى ننطق بها Différance هى نفسـها الطـريقة الـتى نـنطق بها différence ، إلا أن النهاية anceوهى النهاية التى تُستخدم فى إنشاء الأسمـاء الفعلـية، تمنح المفردة شكلاً جديدًا يفيد معنى "الاختلاف difference والقائم بالاختلاف differing والقـائم بالإرجـاء defering" فـى آن. ومـن ثـم يشـير الاخـتلاف المرجئ إلى اختلاف "كـامن" يُعتـبر الشـرطَ فـى عملـية الدلالـة، كما يشير فى الآن نفسه إلى فعل الاختلاف الذى ينتج الاخـتلافات. والمصـطلح الإنجليزى الذى يكافئه هو spacing (= المباعدة) الذى يشير إلى التنضيد وفعـل الـتوزيع أو الترتيـب فـى آن معًـا. وأحـيانًا يسـتخدم دريـدا المصـطلح الفرنسـى المـوازى espacement إلا أن مصطلح الاختلاف المرجئ différance هو الأكثر قوة وملاءمة، والسبب أن الاخـتلافَ difference مصـطلحٌ تـتقاطع عـنده كتابات نيتشه وسـوسير وفرويد وهوسرل وهيدجر؛ وقـد أدت بحوثهم فى أنساق العملية التى بمقتضاها تنشأ الدلالة إلى تأكيد الاختلاف والتمايز، كما أن تعديـل دريـدا للمصـطلح بالإضـافة إلى إثباته أن الكتابة لا يمكن أن تكون بعد الآن مجرد تمثيل للكـلام– كـل هـذا قـد جعـل الإشـكال الواضـح أن كلَّ ما يحدد أيةَ نظريةٍ عن المعنى هو نفسُه ما يدمرها.

يكتب دريدا أن الاختلافَ المرجئ:

بنـيةٌ وحـركةٌ لا يمكـن تصـورها عـلى أسـاس تعـارض الحضـور/الغـياب؛ الاخـتلافُ المرجـئُ لعـبةٌ نظامـيةٌ للاخـتلافات ولآثـار الاخـتلافات، لعـبةُ مـباعدةٍ (espacement) ترتـبط مـن خلالهـا العناصـرُ بعضـها بـبعض. وهـذه المـباعدةُ إنـتاجٌ، ناشطٌ وكامنٌ فى آن معًا (فالحـرف a فـى مفـردة différance يؤشـر عـلى هذه الحـيرة بين النشاطية والكمون، اللذين لم يهيمن عليهما بعـدُ، ولم يـنتظمهما عضـويًا بعـدُ هـذا الـتعارضُ بـين النشـاطية والكمـون)، مـباعدةٌ هـى إنـتاجٌ للفواصل التى دونهـا لـن تكـون الحـدودُ "الـتامةُ" دالةً، أى لن تؤدى دورًا (مواقع، صـ٢٧/٣٨–٣٩).

وهـذه الإشـكالات يـتم استكشـافها بشكل أعمقَ فى قراءة دريدا لسوسير التى فى كتابه "فى عـلم الكـتابة"، حيـثما يـبين دريـدا الكيفيـةَ الـتى بها ينطوى كتابُ سـوسـير "دروس في علم اللغة العـام" ـ وهو الكتاب الذى اسـتلهمته البنيوية والسميوطيقا على حد سواء– على نقدٍ قوى لميتافيزيقا الحضـور مـن جهـة، كمـا يـنطوى من جهة أخرى على دعمٍ واضحٍ لنزعة مركزية اللوجوس وتورطٍ فيها لم يكـن له أن يـتفاداه. ومـن ثـم يريـنا دريـدا الكيفـيةَ الـتى بها يفكك خطابُ سـوسـير نفسَـه بنفسـه، غـير أن دريدا يرى أيضًا أن حركةَ التفكيك الذاتى هذه– بعيدًا عن اعتلال كتاب الدروس

ـ حركةٌ جوهريةٌ تمنحُ الكتابَ قوته، كما أنها وثيقة الصلة بموضوعه، وتلك نقطة ينبغي ألا تفوتنا في قراءة دريدا: فتعتمد قيمة أي نص وقوته على إمساكه اللافت بالطريقة التي يُفكِّكُ بها الأسسَ الفلسفيةَ التي تسري عبره.

يبدأ سوسير بتعريف اللغة باعتبارها نسقًا من العلامات. وتُعتبر الأصواتُ لغةً حال أن تفيد في التعبير عن الأفكار أو نقلها. ومن ثمّ تغدو طبيعةُ العلامةِ سؤالاً مركزيًا بالنسبة لسوسير: أي ما يمنحها هويتَها حتى تتمكن من أداء دور العلامة. يرى سوسير أن العلاماتِ اعتباطيةٌ ومتفقٌ عليها عرفيًا، وأن كل علامة لا يتم تعريفها بإضفاء خصائص جوهرية عليها، وإنما يتم تعريفها عن طريق اختلافاتٍ تُمَيِّزُ علامةً من غيرها من العلامات. اللغةُ والحال هكذا نسقٌ من الاختلافات، ويفضي هذا التصورُ إلى تعميق الفروق التي قد استندت إليها البنيوية والسميوطيقا: ثمة فرق بين اللغة langue بوصفها نسقًا من الاختلافات وأحداث الكلام parole التي يتيح النسقُ إمكانها، وفرق بين دراسة اللغة بوصفها نسقًا في زمن محدد (الدراسة التزامنية) ودراسة العلاقات المتبادلة بين عناصر من مراحل تاريخية مختلفة (الدراسة التعاقبية)، وفرق بين نمطين من الاختلافات ضمن حدود النسق أي: بين العلاقات التركيبية والاستبدالية، وفرق بين جزئي العلامة المكونين لها أي: بين الدال والمدلول. وهذه الفروق التأسيسية تؤسس كلاً من اللغويات والمشروع السميوطيقي اللذين يقومان بتبرير الأحداث اللغوية عن طريق اصطناع نسق محدد من العلاقات التي تجعل الأحداث اللغوية ممكنة.

لقد انتهى سوسير عبر بحوثه الدقيقة إلى الإصرار على الطبيعة العلائقية في النسق اللغوي بكل معنى الكلمة. الصوتُ نفسُه حسبما يَرى لا ينتمي إلى النسق، بل يسمح بإظهار وحدات النسق في أفعال الكلام. وينتهي سوسير فعليًا إلى أنه: "ما من شيء في النسق سوى اختلافات؛ أي ما من حدود تامة بذاتها" (الدروس، صـ١٢٠/١٦٦). وتلك صياغة جذرية، إذ إن النظرة الشائعة ترى اللغةَ مؤلفةً من كلمات؛ أي من كيانات وضعية، يشكل بعضُها مع بعض نسقًا، ومن ثم يدخل بعضُها مع بعض في علاقات، إلا أن تحليل سوسير لطبيعة الوحدات اللغوية يفضي إلى نتيجة مؤداها أن العلاماتِ على العكس نتاجُ نسقٍ من الاختلافات؛ أي ليست كيانات وضعية بالمرة، وإنما هي وليدة اختلاف. وتنطوي هذه النتيجة على نقدٍ قويٍ لنزعة مركزية اللوجوس، فالانتهاءُ إلى أن نسق اللغة لا يتضمن إلا اختلافات فحسب يُقَوِّضُ ـ كما يوضح دريدا ـ أيةَ محاولة لإنشاء نظرية عن اللغة ترى الكلمات كيانات وضعية حاضرة إما في حدث الكلام أو في النسق. وحال أن ينطوي النسقُ اللغويُ على اختلافات فحسب، عندئذ يلحظ دريدا أن:

> لعبة الاختلافات تتضمن تركيبات وإحالات تحول دون وجود عنصر بسيط حاضر في نفسه ولنفسه ويحيل إلى نفسه، عند أية لحظة أو بأية طريقة. وسواء في الخطاب المكتوب أو المنطوق، ما من عنصر يؤدي دور العلامة إلا وهو مرتبط بعنصر آخر، هو نفسه ليس حاضرًا على نحو بسيط. ويعني هذا الارتباط التكويني أن كل "عنصر"- وحدةً صوتيةً كان أم وحدةً كتابيةً- يتكون بالإحالة إلى الأثر الكامن فيه من العناصر الأخرى في السياق أو النسق. وليس هذا الارتباطُ التكويني، أي هذا التناسج، إلا الـ نص، نصٌ قد أنتجه من البداية إلى النهاية تحويلُ نص آخر، فحسب. ما من شيء حاضر على نحو بسيط أو غائب سواء في العناصر أو النسق. ليس إلا الاختلافات وآثار الآثار فحسب في كل مكان (مواقع، صـ٢٦-٣٧/٣٨).

إن الطبيعةَ الاعتباطيةَ التى بمقتضاها تنشأ العلامةُ والنسقُ الذى لا ينطوى على حدود تامة بذاتها—تجعلنا أمام فكرة تتسم بالمفارقة، ألا وهى وجود أثر مؤسس؛ أى بنية من الإحالة اللانهائية ليس فيها إلا آثار فحسب—آثار سابقة على أى كيان بكيفيةٍ تغدو معها الآثار أثرًا للآثار.

وفى الوقت نفسه يتضمن عمل سوسير توكيدًا لنزعة مركزية اللوجوس؛ ذلك أن مفهومَ العلامة نفسه الذى استنه سوسير مؤسسٌ على تفرقة بين الحسى والعقلى حيثما يكون الدال مجرد مجاز إلى المدلول؛ ومن ثم يحتل وضعًا أدنى مقارنةً بالمفهوم أو المعنى الذى يقوم بنقله. وعلى ذلك لابد لـ"اللغوى" من افتراض القدرة على الإمساك بالمدلولات متخذًا منها نقطة بداية؛ حتى يمكنه تمييز علامة من أخرى، وحتى يحدد اللحظة التى تصبح معها التغييراتُ الماديةُ ذات معنى. وبذلك يشتبك مفهوم العلامة مع المفاهيم الأساسية فى نزعة مركزية اللوجوس، وهى مفاهيم من الصعب على سوسير أن يغيرها حتى لو أراد ذلك. ومع أن خطوات عديدة فى تحليله تقود إلى هذه النهاية فإنه يدعم بوضوح فهمًا للعلامة ذا طابعٍ مركزى لوجوسى؛ ومن ثم يُجذّرُ تحليلَه ضمن حدود نزعة مركزية اللوجوس. ويبدو ذلك صراحةً فى تعامل سوسير مع الكتابة؛ إذ يمنحها وضعًا ثانويًا ومشتقًا، مما يثير اهتمام دريدا إلى حد بعيد. ومع أن سوسير قد استبعد الصوت بحد ذاته على وجه التخصيص من النسق اللغوى، وأصر على السمة الشكلية للوحدات اللغوية المنطوقة فإنه يعود فيؤكد أن "موضوع التحليل اللغوى لا تُعرِّفُه توليفةٌ من الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة: الكلمة المنطوقة وحدها هى ما يؤسس الموضوع" (الدروس، ص‍ص٢٣—٢٤/٤٥). ذلك أن الكتابة ليست إلا مجرد وسيلة لتمثيل الكلام؛ أى ليست إلا أداةً تقنيةً أو ملحقًا برانيًا لا ضرورة لوضعه فى الاعتبار عند دراسة اللغة.

ويبدو ذلك خطوةً حسنةَ النية نسبيًا، غير أنها تمثل فى الحقيقة نقطةً يتقاطع عندها التقليدُ الغربىُّ حال أن يفكر بخصوص اللغة، على نحو ما يبين دريدا؛ ذلك التقليد الذى اعتبر فيه الكلامُ تواصلاً طبيعيًا ومباشرًا واعتبرت فيه الكتابةُ تمثيلاً اصطناعيًا وملتويًا للتمثيل. وعند تبرير هذه الأولية الممنوحة للكلام، يتم الاستشهاد عادة بحقيقة أن الأطفال يتعلمون الكلام قبل تعلمهم الكتابة، أو أن ملايين الناس يتكلمون دون معرفتهم الكتابة حتى فى الثقافات الرفيعة، ولا تُتَّخذُ هذه الوقائع برهانًا على مجرد أسبقية واقعية أو محلية للكلام على الكتابة، بل تتخذ برهانًا على أسبقية سائدة وشاملة. لقد اعتبر الكلامُ عملية من التواصل المباشر: تتدفق الكلمات من المتكلم وكأنها علامات عفوية تشف تمامًا عن فكره الحاضر الذى يريد مستمعه الظفر به. أما الكتابة فتتألف من إشارات فيزيقية منفصلة تمامًا عن الفكر الذى قد أنتجته، وتؤدى دورها على نحو مميز فى غياب المتكلم فتقترب من فكره بشكل غير أكيد، كما تبدو إشاراتها وكأنها مجهولة المصدر بالكلية؛ أى مبتورة عن أى متكلم أو مؤلف. ومن ثم فليست الكتابة مجرد أداة تقنية لتمثيل الكلام فحسب، وإنما هى أيضًا تشويه للكلام. وهذا الحكمُ على الكتابة قديمٌ قِدَمَ الفلسفة نفسها؛ ففى محاورة فيدروس يشجب أفلاطون الكتابة باعتبارها شكلاً لقيطًا من أشكال التواصل؛ أى مفصولة عن الأب أو لحظة الأصل، ولذلك تثير الكتابة كل أنواع إساءات الفهم بما أن المتكلم غير موجود كى يوضح للقارئ ما يدور فى ذهنه.

إن الامتياز المنعقد للكلام الذى بمقتضاه تُعتبر الكتابةُ تمثيلاً للكلام متطفلاً وغير تام، يستبعد سماتٍ معينة تنطوى عليها اللغة أو يستبعد وجوهًا من وظيفتها. ولأن البعد والغياب وإساءة الفهم وعدم الإخلاص والالتباس، تُعَدُّ كلها سمات للكتابة، فعندئذ يمكن عبر تمييز الكتابة من الكلام إنشاءُ نموذجٍ للتواصل يستمد معيارَه من الوضع المثالى الذى ينطوى عليه الكلام— حيثما تحمل الكلمات معنى؛ وحيثما يكون بقدرة المستمع الظفر من حيث المبدأ بما يدور فى ذهن المتكلم

على وجه الضبط. إن الحماسة الأخلاقية التي ينطوي عليها نقاشُ سوسير للكتابة تشير إلى شيء مهم محل رهان؛ ذلك أنه يتكلم عن "مخاطر" الكتابة، مخاطر تنطوي على "إخفاء" اللغة و"اغتصاب" دور الكلام أحيانًا. إن "استبداد الكتابة" قوى وماكر، ويفضي مثلا إلى أخطاء في النطق تُعد "مرضية"؛ أي: أخطاء تؤدي إلى إفساد طرق الأداء السوية في النطق أو تلويثها. واللغويون الذين يُعنون بالأشكال المنطوقة "يسقطون في الفخ". إن الكتابة حال أن تكون تمثيلاً للكلام تُهَدِّدُ نقاءَ النسق الذى تُخْدَمُ عليه (في علم الكتابة، صـ٣٤-٤٣/٥١-٦٣).

بقدرة الكتابة أن تؤثر في الكلام؛ ولذلك تصبح العلاقة بينهما أكثر تعقيدًا مما بدت عليه للوهلة الأولى. إن المخطط التراتبي الذى يمنح الكلامَ أسبقيةً ويجعل الكتابةَ مستندةً إلى الكلام، ينتابه تغيرٌ في المسار حال أن يتخذ سوسير من الكتابة مثالاً يشرح به طبيعة الوحدات اللغوية. كيف يمكن شرح فكرة تمايز وحدة لغوية من غيرها بأمثلة؟ "بما أن وضعًا مماثلاً يمكن ملاحظته في الكتابة، وهي نظام آخر من العلامات، فإننا سوف نستخدم الكتابة في عقد بعض المقارنات مما سوف يفسر المسألة بكاملها" (الدروس، صـ١١٩/١٦٥). فالحرف "ب" على سبيل المثال، يمكن كتابته بطرق متعددة طالما ظل متميزًا عن الحروف ت، ث، ن، إلخ. ذلك أنه ما من سمات جوهرية يتحتم الإبقاء عليها؛ لأن هويةَ الحرف هويةٌ علائقيةٌ بكل معنى الكلمة.

وهكذا تصبح الكتابةُ التي ادعى سوسير أنه ينبغي ألا تكون موضوعًا للبحث اللغوي، وسيلةَ توضيحٍ مُثلى لطبيعة الوحدات اللغوية. وبذلك نفهم أن الكلامَ شكلٌ من الكتابة وشاهدٌ على آليةٍ لغويةٍ أساسيةٍ ظاهرةٍ في الكتابة. وإذن يفضي النقاش بسوسير إلى هذا القلب: التراتب المعلن عنه يجعل من الكتابة شكلاً مشتقًا من الكلام، وطريقةَ تمثيلٍ طفيليةٍ مضافةٍ إلى الكلام- هذا التراتب ينقلب، ويُقَدِّمُ الكلامُ ويُشرح باعتباره شكلاً من الكتابةٌ. ويمنحنا هذا القلبُ مفهومًا جديدًا عن الكتابة: كتابة معممة تنطوي على نوعين: كتابة صوتية، وكتابة تصويرية.

بعد أن تتبع دريدا عملية التفاعل بين الكلام والكتابة في نصوص أفلاطون وروسو وهوسرل وليفي شتروس وكوندياك وأخيرًا سوسير، قَدَّمَ إثباتًا عامًا مؤداه أنه إذا كان يتم تعريف الكتابة عن طريق خصائص تُعزى إليها بشكل تقليدى فسيصبح الكلامُ عندئذ شكلاً من الكتابة. وعلى سبيل المثال كثيرًا ما تم استبعاد الكتابة لكونها مجرد تقنية لتسجيل الكلام في نقوش يمكن استعادتها وتداولها في غياب قصد الإدلال الذى يستثير الكلامَ، إلا أن هذه الإعادية أو قابلية الإعادة هي الشرطُ في أية علامة، ذلك أن تتابع الأصوات يؤدى دورًا دالاً حال أن يكون قابلاً للتكرار فحسب، وحال أن يمكن التعرف عليه ثانيةً بوصفه التتابع "نفسه" حين يُقال في ظروف مختلفة. لابد أن يكون ممكنًا لي أن أكرر لشخص ثالث ما قد قاله لي شخصٌ ما. ولن يُعتبر تتابعُ الكلام تتابعًا للعلامة إلا إذا أمكن إيراده وتداولُه بين أشخاص لا معرفة لهم بالمتكلم "الأصلي" ومقاصده الدالة. إن منطوقًا مثل: " l'Orangerie (ضاحية تقع جنوب باريس) يستمر في الإدلال؛ لأنه قابل للتكرار أو يمكن تداوله أو الاستشهاد به مثالاً كما هو الحال هاهنا، كما أنه يستمر في الإدلال أيًا كان "ما يدور في أذهان" الذين يستنسخونه أو يستشهدون به. وإمكانُ كونه يتكرر ويقوم بدور بصرف النظر عن قصد الإدلال- هذا الإمكانُ يعد شرطًا في العلامات اللغوية بوجه عام، وليس شرطًا مقصورًا على الكتابة وحدها. قد نرى الكتابة تسجيلاً ماديًا، غير أن دريدا يلحظ أنه: "لو أن الكتابة تعنى نقشًا متينًا للعلامات (وذاك لُبُّ مفهوم الكتابة الوحيد الذى لا يمكن اختزاله)، فسوف تستغرق الكتابةُ بوجهٍ عام حقلَ العلاماتِ اللغوية بكامله. ... إن الفكرةَ الفعلية للتأسيس ومن ثم اعتباطيةَ العلامة سابقةٌ على أفق الكتابة، أو تقع خارجه بشكل لا يُصدق" (في علم الكتابة، صـ٤٤/٦٥). الكتابة بمعناها الواسع هي كتابة أصلية archi-writing، أي أن

الكتابة الأصلية an archi-writing أو الكتابة الأولية protowriting هى الشرطُ لكل من الكلام والكتابة بمعناها الضيق.

توفر لنا العلاقةُ بين الكلام والكتابة بنيةً يحدد دريدا طبيعتَها فى عددٍ من النصوص، ويطلق على هذه البنية منطق "المكمل" "supplement"، مستخدمًا بذلك المصطلح الذى يخصصه روسو للكتابة. يقول لنا معجم وبستر: إن المكمل هو: "الشىء الذى يُكَمِّلُ أو يُعتبر إضافةً". إن المكملَ للمعجم هو قسمٌ إضافى يُضاف إليه إلا أن إمكان إضافة مكمل ما يشير إلى أن المعجم نفسه ناقص. يكتب روسو: "لقد اصطنعنا اللغات كى نتكلم بها، وتؤدى الكتابةُ دورَ المكمل فحسب للكلام". ومفهوم المكمل هذا، الذى يظهر فى كل موضع عند روسو: "يُضْمِرُ ضمن حدوده دلالتين تعايشُهما معًا غريبٌ غرابةَ ضرورتهما" (فى علم الكتابة، ص١٤٤/٢٠٨). ليس المكملُ إضافةً جوهريةً؛ إذ هو مُضافٌ إلى شىء مكتمل فى ذاته، وفى الوقت نفسه ينضاف المكمل كى يُكمل؛ أى ليعوِّض عن نقص ما فيما يُفترض أن يكون مكتملاً فى ذاته. ويترابط هذان المعنيان اللذان ينطوى عليهما المكملُ بمنطق قوى، وفى كلا المعنيين يحضر المكمل بوصفه برانيًا ودخيلاً على الطبيعة "الجوهرية" لما ينضاف إليه أو لما يحل محله.

يرى روسو الكتابةَ تقنيةً مضافةً إلى الكلام؛ أى: دخيلة على طبيعة اللغة، إلا أن المعنى الآخر لـ المكمل ناشطٌ هاهنا أيضًا. يمكن للكتابة أن تنضاف إلى الكلام حال أن يكون الكلامُ غير مكتفٍ بذاته؛ أى غير مكتفٍ بتمامه الطبيعى، وحال أن يكون فى الكلام نقصٌ ما أو غيابٌ يُمَكِّنُ الكتابةَ من إكماله. ويبدو هذا الوضعُ المزدوجُ واضحًا بشكل لافت فى مناقشة روسو للكتابة؛ ففى اللحظة التى يشجب فيها روسو الكتابة "بوصفها هدمًا للحضور واعتلالاً يصيب الكلام"، فى هذه اللحظة تحضر نشاطيةُ روسو الكاتب على نحو تقليدى تمامًا فى محاولةٍ منه لاستعادة حضور ما من خلال الغياب الذى تنطوى عليه الكتابة، وهو الحضور الذى كان يفتقده عندما يتكلم. وهاهى ذا صياغة بارعة الإيجاز من كتابه "الاعترافات": "كنت سأحب الظهور أمام الناس كما يحلو للآخرين أن يفعلوا، إلا أننى غير متيقن من إظهار نفسى على ما هى عليه، ليس بسبب عائق سوى أننى أبدو أمام الناس مختلفًا تمامًا عمَّا أنا عليه. ولذا قررت الكتابة، وإخفاءُ نفسى على هذا النحو هو بالضبط الوضعُ الذى يناسبنى؛ ذلك أن الناس لا تعرف قيمتى الحقيقية عندما أكون حاضرًا بينهم" (فى علم الكتابة، ص١٤٢/٢٠٥).

تنوب الكتابةُ عن الكلام وتكمله؛ ذلك أن الكلام ينطوى فعلاً على الخصائص التى ننسبها عمومًا للكتابة: الغياب وإساءة الفهم. ويلحظ دريدا– مفضلاً الحديث عن نظرية لغوية عمومًا على الحديث عن رأى روسو– أن الكتابة يمكن أن تحتل مرتبة ثانوية ومشتقة "على شرط واحد فحسب: أن لا توجد لغة "أصلية" و"طبيعية" لم تكن قد افترعتها أو لم تمسسها الكتابة، وذلك بحد ذاته كتابة على الدوام"؛ كتابة أصلية (فى علم الكتابة، ص٥٦/٨٢). إن مناقشة دريدا لـ "هذا المكمل الخطير" عند روسو تتضمن وصفًا لبنيته فى مختلف تجلياتها: يستدعى روسو مكملات برانية متعددة من أجل الإكمال؛ نظرًا لأن هناك نقصًا على الدوام فيما يكون مكتملاً؛ نقص أصلى.

وعلى سبيل المثال يَعتبر روسو التعليمَ مكملاً للطبيعة، ومن حيث المبدأ فالطبيعةُ مكتملةٌ؛ أى تامةٌ على نحو يُعد معه التعليمُ إضافةً برانيةً، غير أن شرحه لعملية الإكمال التى يقوم بها التعليمُ يكشف عن نقص متأصل فى الطبيعة، لابد للطبيعة أن تكون كاملة– أن تكتمل– عن طريق التعليم لو أنها أرادت أن تكون نفسها بشكل حقيقى: التعليم الصحيح ضرورى لو أن الطبيعة البشرية أرادت أن تظهر كما ينبغى أن تكون عليه بشكل حقيقى. وإذن يجعل منطقُ التكميل الطبيعةَ طرفًا سابقًا؛ أى: يجعلها كمالاً موجودًا منذ البدء، إلا أن هذا المنطق نفسه

يكشف عن نقص متأصل أو غياب تنطوى عليه الطبيعةُ، ومن ثم يصبح التعليمُ، هذا الإضافيُّ المضاف، شرطًا جوهريًا لما يقوم بتكميله.

وأيضًا يتحدث روسو عن الاستمناء معتبرًا إياه "مكملاً خطيرًا". ومثلما الحال مع الكتابة يُعد الاستمناءُ إضافةً فاسدةً؛ أى ممارسة أو تقنية مضافة إلى الجنسية السوية مثلما الكتابة المضافة إلى الكلام، غير أن الاستمناء يحل أيضًا محل النشاط الجنسى "السوى" أو يكون بديلاً عنه. إن القيام بدور البديل يحتم على البديل أن يشبه بطريقة جوهرية ما يحل محله، وبالفعل تتكرر البنيةُ الأساسيةُ التى ينطوى عليها الاستمناء— أى بنية الرغبة بوصفها حب الذات مسلطًا على موضوع متخيل لم يمكن للمرء أن "يتملكه"- فى العلاقات الجنسية الأخرى، التى يمكن اعتبارها من ثمّ لحظاتٍ من الاستمناء المعمم.

إن ما تنطوى عليه المكملاتُ عند روسو تسلسلٌ لانهائىٌ من المكملات، وذلك على نحو يمكن معه الحديث عن عملية من الإبدال المعمم. الكتابة مكملة للكلام، إلا أن الكلام أيضًا مكمل، تقول إميل: يتعلم الأطفال الكلام بسرعة "ليكملوا ضعفهم ... ونحن نعرف مدى المتعة التى تتحقق حال التصرف اعتمادًا على الآخرين وتحريك العالم ببساطة عن طريق تحريك اللسان" (فى علم الكتابة، صـ ٢١١/١٤٧). وعند غياب مدام دى فارنس Warens– "أمه المحبوبة"- يلجأ روسو إلى المكملات، وهو يصف ذلك فى الاعترافات: "لن أنتهى لو أنى ذكرت كل الحماقات التى ارتكبتها والتى دفعتنى إليها ذكرى أمى الغالية حين لا أكون فى حضرتها. كنت أقبّل سريرى؛ لأنها نامت عليه، وستائر غرفتى وأثاثها؛ لأن يدها الجميلة قد لامستها، حتى أرضية الغرفة كنت أتمدد عليها؛ لأنها مشت فوقها" (فى علم الكتابة، صـ ٢١٧/١٥٢). تقوم هذه المكملات بدور فى غياب أمه بوصفها بدائل لحضورها، لكن الغرابةَ أن النص يستمر بعد ذلك مباشرةً على النحو الآتى: "وحتى فى حضورها كنت أقوم أحيانًا بتصرفات مسرفة يستثيرها فى نفسى الحبُّ المتوهجُ. ذات يوم ونحن على مائدة الطعام، بينما كانت تضع لقمة فى فمها صرختُ مدعيًا أنى رأيتُ شعرة عليها، وبمجرد أن أعادت اللقمة إلى طبقها التقطتُها بلهفةٍ وابتلعتُها". وتشير هذه الفقرة بمواربة إلى البنية الدالة الناشطة هاهنا؛ فما قد هتف به روسو أنه قد رآه على قطعة الطعام هو شىء دخيل ومتمايز (شعرة un cheveu) وهو فى الآن نفسه رغبته (إنى أشتهى un Je veux)، إنه الهتاف الذى يلعب دورًا من خلال مكملات يشترط بعضُها بعضًا.

وتستمر سلسلة البدائل، ولا يوقف "حضورُ" الأم Maman، كما قد رأينا، هذه السلسلةَ. وعلى الرغم من أنه قد "تملكها"، كما قلنا، فإن هذا التملك يظل موسومًا بالغياب، يقول بروست "إن الامتلاك الفيزيقى لا يُعد امتلاكًا بالمرة". كما أن ما يدعوها روسو أمَّه Maman هى نفسها بديل لأمه Mother غير المعروفة، وستكون هى نفسها مكملاً. "وعبر توالى هذه المكملات يظهر قانون: قانون سلسلة مترابطة ومتصلة؛ أى سلسلة وسائط إكمالية متضاعفة لا يمكن تفاديها، أى وسائط تنتج معنى للشىء نفسه الذى تقوم بتأجيله: الانطباع الأول الذى يثيره الشىء نفسُه أو يثيره الحضورُ المباشرُ أو الإدراكُ الأولىُّ. إن المباشَرةَ مشتقةٌ، وكل شىء يبدأ مع الوساطة..." (فى علم الكتابة، صـ ٢٢٦/١٥٧).

تعلمنا نصوص روسو، وكذلك نصوص آخرين، أن الحضورَ مُرْجَأٌ على الدوام وأن عمليةَ الإكمال ممكنةٌ فحسب بسبب وجود نقص أصلى، ومن ثمّ تفترض هذه النصوصُ أننا نفهم ما ندعوه "الحياة" على مثال النص وعلى مثال عملية الإكمال التى تشكلها اطراداتٌ دالةٌ. وليس ما تؤكده هذه الكتابات أنه ما من شىء خارج النصوص التجريبية— الكتابات— التى تنطوى عليها ثقافةٌ ما، بل إن ما يقع خارجها مكملاتٌ، سلاسل من المكملات؛ وبذلك تضع الفرق بين الداخل والخارج موضع السؤال. إن النسيجَ الذى ندعوه حياة روسو الواقعية— أى الشروط السوسيواقتصادية

والأحداث العامة والخبرات الجنسية الخاصة وأفعال الكتابة- سوف يَثبت عند الاختبار أن ما يؤسس هذا النسيج هو منطقُ التكميل، كما هو حاصلٌ في الموضوعات الفيزيقية التي يستحضرها روسو في الفقرة الخاصة بأمه في الاعترافات. يكتب دريدا:

> ما نحاول أن نكشف عنه بتتبع الجريان المتواصل لـ"المكمل الخطير"، هو أن ما ندعوه الحياة الواقعية لهذه المخلوقات البشرية "بشحمها ولحمها"؛ أي ما وراء حدود كتاب روسو وخلفها، لا شيء أبدًا سوى كتابة؛ أي لا شيء سوى مكملات وعمليات من الإدلال يتبادل بعضُها مكان بعض؛ عمليات من الإدلال تنشأ في سلسلة من الإحالات المتمايزة فحسب. يحدث الـ"واقعي" كشيء إضافي أو هو مضاف فحسب بالمعنى المأخوذ من أثر المكملات أو استئنافها. وهكذا على الدوام وعلى طول قراءتنا في النص نجد أن الحاضر المطلق، أي الطبيعة، وهي ما يطلق عليها روسو "الأم الحقيقية" وغير ذلك من أوصاف، منفلتة على الدوام، لم توجد قط؛ والكتابةُ بوصفها اختفاءً للحضور الطبيعي هي ما يفتتح المعنى واللغة (في علم الكتابة، صـص ١٥٨-١٥٩/ ٢٢٨).

ولا يعني انتشار المكمل في كل لحظة وموضع عند روسو عدم الاختلاف بين "حضور" الأم Maman أو تيريز و"غيابهما" أو بين الحدث الواقعي والخيالي نقول لا يعني. إن هذه الاختلافاتِ متقاطعةٌ وتلعب دورًا قويًا فيما ندعوه خبرتنا. إلا أن تأثيرات الحضور وتأثيرات الواقع التاريخي تنشأ ضمن حدود عملية الإكمال وتكون ممكنة عن طريقها وعن طريق الاختلاف بوصفهما- أي: الإكمال والاختلاف- تحديدات دقيقة لهذه البنية. إن "حضورَ" الأم نمطٌ معينٌ من الغياب، وكما قد أبان منظِّرون عديدون، ليس الحدث التاريخي الواقعي سوى نمط خاص من الخيال. ما من حضور أصلي؛ إذ ليس إلا حضور يُعاد إنشاؤه (الكتابة والاختلاف، صـ٢١٢/٣١٤).

إن الاستراتيجية الميتافيزيقية الناشطة في نصوص روسو؛ تلك الاستراتيجية التي تتكشف عن انحلالها حال انبنائها، تنطوي على "استبعاد اللاحضور عن طريق تحديد المكمل بكونه مجرد برانية وإضافة محضة أو غيابًا محضًا. ... فما ينضاف ليس شيئًا؛ لأنه ينضاف إلى حضور تام يُعتبر خارجيًا بالنسبة لما ينضاف. يأتي الكلام كي ينضاف إلى حضور بديهي (حضور الكيان والجوهر والمثال eidos والكائنية ousia وهكذا)، وتأتي الكتابة كي تنضاف إلى حيويةِ كلامٍ حاضرٍ بذاته، ويأتي الاستمناء كي ينضاف إلى ما يُدعى التجربة الجنسية السوية، وتنضاف الثقافةُ إلى الطبيعة، والشر إلى البراءة، والتاريخ إلى الأصل، وهكذا" (في علم الكتابة، صـص ١٦٧/٢٣٧ - ٢٣٨). وما تحظى به هذه البنيات وعمليات إضفاء القيمة من أهمية في تفكيرنا يشير إلى أن الامتياز المنعقد للكلام على حساب الكتابة لم يكن غلطة كان يمكن ألا يقع فيها هؤلاء الكتّاب؛ إذ يصر دريدا على أن تنحيةَ الكتابة إلى مرتبة المكمل ما هي إلا عمليةٌ يُؤَمِّنُ عليها تاريخُ الميتافيزيقا بكامله، وهي أيضًا عملية يتقاطع عندها الـ"اقتصاد" الذي بمقتضاه تنشأ المفاهيم الميتافيزيقية:

> إن الامتياز المنعقد للصوت لا يستند إلى خيارٍ قد كان يمكن تجنبه؛ ذلك أنه يتجاوب مع لحظة ما في النسَق (لنقل: مع لحظة ما في "حياة" الـ"تاريخ"، أو مع لحظة في الـ"وجود بوصفه علاقة بالذات"). إن نسق "سماع/فهم المرء لنفسه حال الكلام" من خلال المادة الصوتية— التي تحضر بحد ذاتها

بوصفها دالاً ليس برانيًا أو ليس دنيويًا؛ ومن ثمّ ليس تجريبيًا أو لا يشترطه شيء سواه– هذا النسق قد هيمن بشكل حتمي على تاريخ العالم طوال حقبة كاملة، وقد أنتج الفكرة المُثلى عن العالم؛ أي فكرة أصل العالم، التي نشأت من الاختلاف بين الدنيوي وغير الدنيوي، وبين الخارج والداخل، وبين المثالي وغير المثالي، وبين الكلي وغير الكلي، وبين المتعالي والتجريبي، إلخ (في علم الكتابة، صـ ٧–١٧/٨).

إن هاهنا ادعاءاتٍ ضخمة، إلا أنها تصبح أكثر قابلية للفهم والإدراك لو أننا لاحظنا أن الفكرة المُثلى عن الـ"عالم"، وهي فكرة خارج حدود الوعي، تستند إلى فروق بين حدود متعارضة مثل الداخل/الخارج، ويعتمد كل تعارض من هذه التعارضات على نقطة أساسية تنطوي عليها عملية التمايز؛ نقطة يصبح معها الخارجُ متمايزًا من الداخل. إن ما يتحكم في الفرق بين الداخل والخارج مثلاً نقطةٌ في عملية التمايز. ومن ثم ينطوي ادعاء دريدا على ثنائية: أولاً : إن لحظة الكلام أو بالأحرى لحظة كلام المرء مع نفسه حيثما يبدو الدال والمدلول ممنوحين تزامنيًا، وحيثما يبدو الداخل والخارج والمادي والروحي مندمجين– هذه اللحظة تشتغل بوصفها نقطة المرجع؛ النقطة التي يتم افتراض كل هذه الفروق الجوهرية بالنظر إليها. وثانيًا : هذا الرجوع إلى لحظة كلام المرء مع نفسه يُمكِّننا من اعتبار الفروق الناتجة تعارضات تراتبية، يرتبط فيها طرفٌ أول بالحضور واللوجوس، في حين يؤشر الطرفُ الآخر على السقوط عن الحضور. ويُعتبر التلاعب بالامتياز المنعقد للكلام تهديدًا لهذا الصرح العظيم.

يلعب الكلام هذا الدور؛ إذ حال أن ينطق المرء دالاً ماديًا ومدلولاً روحيًا فإنهما يبدوان حاضرين إلى نفسيهما في وحدة غير منفصلة حيثما يهيمن ما هو عقلي على ما هو حسي، في حين تبدو الكلماتُ المكتوبةُ إشاراتٍ فيزيقية يتحتم على القارئ ترجمتها ونفخ الروح فيها، وقد نراها دون فهمها، وإمكانُ حدوث هذه الفجوة يعد جزءًا من بنية الكلمات المكتوبة. لكنني عندما أتكلم لن يبدو صوتي شيئًا برانيًا أو خارجًا عمّا أسمعه أولاً ثم أفهمه. إن استماعي إلى كلامي وفهمه بينما أتحدث هما شيء واحد لا يتجزأ. وهذا هو ما يدعوه دريدا نسق سماع/فهم المرء لنفسه حال الكلام s'entendre parler، حيث يدمج الفعلُ الفرنسيُّ s'entendre عمليتي سماع المرء لنفسه وفهم نفسه معًا بشكل فعّال. في الكلام أبدو واصلاً مباشرةً إلى أفكاري. ولن تفصلني الدوال عن فكري، بل إنها تمحو نفسها في حضرته. ولن تبدو الدوال أدوات برانية أستقيها من العالم ثم أستخدمها، بل تنبع على نحو عفوي من الداخل وتشف عن الفكر. ومن ثم تقدم لحظةُ سماع/فهم المرء لنفسه حال الكلام "تجربةً فريدة للمدلول الذي ينتج نفسَه عفويًا من داخل النفس بوصفه مفهومًا مدلولاً عليه في عنصر المثالية أو الكلية. والسمة اللادنيوية في مادة هذا التعبير هي مُقَوِّمُ هذه المثالية. وليست تجربةُ محو الدال في الصوت صورةً مضللة من بين صور أخرى– ذلك أنها الشرط في الفكرة المُثلى عينها التي بمقتضاها تنشأ الحقيقة..." (في علم الكتابة، صـ ٢٠/٣٢).

إن محوَ الدال في الكلام شرطٌ للفكرة المُثلى عن الحقيقة؛ لأنه يُوَحِّدُ إمكان الموضوعية– أي الإظهار القابل للتكرار والمعنى الذي يطرد حضوره في ظهورات عديدة– مع هيمنة المعنى على الظهور. وبقدر ما تقتضي الحقيقةُ ضمنًا إمكانَ اطراد عملية الدلالة التي تعلن عن نفسها وتظل غير متغيرة أو تظل غير متأثرة بأدوات نقل الفكر التي تُظهر الفكر – يمدنا الصوتُ بنموذج ضروري. وعن طريق هذا النموذج الذي يكون فيه الفرقُ بين المعنى والشكل تعارضًا تراتبيًا، تهيمن الحقيقةُ على التعارض بين الحقيقة وأشكال ظهورها.

لكـن هـذا النموذج ينطوى بالطبع على صورة خادعة. يخلق تلاشى الدال فى الكلام انطباعًا بالحضـور المباشر للفكر، ومع أن الكلمة المنطوقة تتلاشى بسرعة فإنها تظل شكلاً ماديًا يشتغل عبر اختلافاته عن أشكال أخرى، مثلما الحال فى الكلمة المكتوبة. وحال أن نحتفظ بالدال الصوتى من أجل الاختبار، كما فى حالة تسجيله على شريط كاسيت حيثما يمكننا "الاستماع إلى أنفسنا نتكلم"، فسوف نكتشف أن الكلام عبارة عن تتابع للدوال مثلما الحال فى الكتابة، كما أنه عرضة لعملية التفسير على نحو يشبه ما يحدث فى الكتابة. ومع أن الكلام والكتابة ينتجان أنواعًا مختلفة من تأثيرات عملية الإدلال، فإنه لا أسسَ يقوم عليها ادعاءُ أن الصوت ينقل الأفكار على نحو مباشر كما يحدث فى الحالة التى أستمع فيها إلى نفسى تتكلم عند لحظة النطق. إن تسجيل كلام المرء يكشف عن أن الكلام يشتغل أيضًا عن طريق لعبة اختلاف الدوال، ويجهد الامتيازُ المنعقد للكلام من أجل كبت نشاطية هذا الاختلاف. "الكلام والوعى بالكلام– أقصد الوعى بوصفه حضورًا ذاتيًا على نحو بسيط– هما ظواهر تنطوى على حب الذات مجربًا بوصفه كبتًا للاختلاف المرجئ. وهذه الظاهرة، أى هذا الكبت المسلم به للاختلاف المرجئ، هذا الرد(*****) الحيوى المتضمن فى لا شفافية الدال – هو الأصل فيما ندعوه حضورًا" (فى علم الكتابة، صـ ١٦٦/٢٣٦).

برؤية الطريقة التى يشتغل بها نسق سماع/فهم المرء لنفسه حال الكلام- بوصفه نموذجًا للحضور– والتى تتكشف عن صلابة نزعة مركزية الصوت ونزعة مركزية اللوجوس وميتافيزيقا الحضور– نكون قد استكشفنا الأسباب التى جعلت الكلام يحتل منزلة أعلى من الكتابة. وهذا التعارض بكل ثقله الاستراتيجى يتم تفكيكه فى النصوص التى تعمل على توكيده؛ إذ يَثبت فى النهاية أن الكلام يستند إلى الخصائص نفسها التى يتم عزوها عادةً إلى الكتابة. والنظرياتُ المؤسَّسة على الحضور– سواء كان حضور المعنى بوصفه قصدًا دالاً يحضر إلى الوعى عند لحظة النطق أم حضور المعيار المثالى الذى يكمن خلف كل أشكال ظهور المعنى– تحلُّ نفسَها بنفسها، بما أن الأساس المفترض أو الأرضية تتكشف عن كونها نتاج نسق تمايزى، أو بالأحرى نسق اختلاف وتخالف وتأجيل. لكن عملية التفكيك أو التفكيك الذاتى التى تنطوى عليها النظرياتُ المتمركزةُ لوجوسيًا، لن تفضى إلى نظرية جديدة تضع كل الأشياء وضعًا واحدًا؛ حتى النظريات الشبيهة بنظرية سوسير مع كل نقدها القوى لنزعة مركزية اللوجوس من خلال مفهومها عن النسق القائم على التمايز، لا تفلت من المقدمات المنطقية المتمركزة لوجوسيًا وهى المقدماتُ التى تُضْعِفُ فى الآن نفسه مركزيةَ اللوجوس، وما من سبب للاعتقاد بأن المشروع النظرى يمكن أن يحرر نفسه من هذه المقدمات. قد يكون محكومًا على النظرية بالتناقض الذاتى البنيوى على الدوام.

إن السؤال الذى يُثار الآن، خصوصًا بالنسبة إلى نقاد الأدب الذين ينشغلون بمؤديات النظريات الفلسفية أكثر من انشغالهم باتساقها أو تنسيبها هو: ما الذى ينبغى عليهم عمله بنظرية المعنى وتفسير النصوص؟ وتتيح الأمثلة التى فحصناها جوابًا تمهيديًا على الأقل: لا يشرح التفكيك النصوص بالمعنى التقليدى الذى يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة، وإنما يبحث فى اشتغال التعارضات الميتافيزيقية بتفنيدها، كما يبحث فى الطرق التى تنتج بها المجازاتُ النصية والعلاقاتُ فى النص منطقًا مزدوجًا ومتناقضًا، كما هو الحال فى لعبة المكمل عند روسو. ولا تقدم الأمثلة التى تأملناها سببًا للاعتقاد بأن التفكيك– كما قد يُفترض أحيانًا– يجعل من التفسير عمليةً من التداعى الحر لا شىء وراءها، مع أن التفكيك يركز على التضمينات المفاهيمية والمجازية ولا يركز على مقاصد التأليف. ومن ناحية أخرى قد ينطوى تفكيك التعارض بين الكلام والكتابة– عن طريق جعل ما هو مركزى بالنسبة إلى محمولات اللغة مرتبطًا بخصيصةٍ ينطوى عليها ما هو مكتوب– على تضمينات لم نستكشفها بعد. وعلى سبيل المثال إلى أى مدى تؤثر فكرة أن المعنى نتاج اللغة– وليس نتاج منبعه الذى عنه صدر– على عملية التفسير؟ لعل قراءة دريدا لأوستن فى

"توقيع حدث سياق" (ضمن كتاب هوامش الفلسفة) ثم جداله اللاحق مع منظِّر أفعال الكلام الأمريكي جون سيرل، يمثلان مقاربة جيدة للمؤديات التى ينطوى عليها تفكيك نماذج عملية الإدلال.

الهوامش:

هذه ترجمة كاملة للقسم الأول من الفصل الثانى المعنون بـ"التفكيك"، ضمن كتاب:

Jonathan Culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Cornell University Press, 1982).

والكتاب كاملاً قيد الترجمة لحساب المجلس الأعلى للثقافة.

(١) لن أقوم هنا بمناقشة التفكيك عند دريدا فى علاقته بأعمال هيجل ونيتشه وهوسرل وهيدجر، حيث قامت جايترى سبيفاك بذلك فى مقدمتها لكتاب "فى علم الكتابة". انظر أيضًا: رودلف جاش "التفكيك بوصفه نقدًا".

(٢) وقد نرفض ذلك بادعاء أننا نلاحظ أحيانًا السبب أولاً ثم النتيجة: فمثلاً نرى ارتفاع الكرة فى الهواء باتجاه زجاج النافذة أولاً ثم نشاهد تحطم الزجاج ثانيًا. ويرى نيتشه أن التجربة أو توقع النتيجة فحسب هو ما يمكننا من تعيين ماهية الظاهرة بوصفها سببًا "ممكنًا". وعلى أية حال فإن التشكيك فى الاستدلال على العلاقات السببية من العلاقات الزمنية يجعل من إمكان قلب العلاقة الزمنية مؤشرًا كافيًا للتشويش على مخطط السببية. ومن أجل نقاش وافٍ للتفكيك النيتشوى انظر: بول دى مان "أمثوليات القراءة"، ص ص ١٠٧- ١١٠. ومن أجل مناقشة موسعة لمثال آخر وهو تفكيك نيتشه لمبدأ الهوية انظر: دى مان ص ص ١١٩- ١٣١، وسارة كوفمان "نيتشه والمشهد الفلسفى" ص ص ١٣٧- ١٦٣.

(*) الرسم الإنجليزى هو: intervening وهى مفردة يعنى الفيلسوفُ بها التدخلَ بما هو إكراه وعنف خارجى كما يعنى بها أيضًا لحظة طروء حتمى ينتاب حقل التعارضات ويقتضيها فى الآن نفسه الحقل عينه، سواء أكان هذا الطروء خارجيًا أم داخليًا، مما يؤدى فى النهاية- برسم المعنيين- إلى قلقلة الحقل (المترجم).

(**) يعد نيتشه المعلم الذى يتلقى عنه دريدا بذور استراتيجية التفكيك، وقد تتبعت سبيفاك العلاقات القوية والغامضة بين نيتشه ودريدا، وهى العلاقات التى يفضل دريدا أن تظل طى الكتمان. حول هذا الخصوص انظر مواضع متفرقة من ترجمتنا لمقدمة سبيفاك تحت عنوان "مدخل إلى الجراماتولوجيا" ضمن كتاب: صور دريدا، نشرة المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٢م (المترجم).

(***) نقترح الرسم العربى "الاختلاف المرجئ" ترجمةً لـ "différance"، ونحن بذلك نخطِّئ ترجمته بـ "الاختلاف المرجأ" وهى الترجمة التى أشاعتها هدى شكرى عياد (فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، ١٩٨٦م)، كما أننا نستريب فى ترجمته بـ"التأجيل" أو "الإرجاء"؛ والسبب أن هذه الترجمات- بخلاف ترجمتنا- تجافى استخدام الفيلسوف وتشغيله للمفردة، وهو الاستخدام الذى يعنى- فيما نرى- أن الاختلاف هو الهيئة التى تقوم بفعل الإرجاء، وليس التأجيلُ أو الإرجاءُ واقعًا على الاختلاف بفعل هيئة خارجةٍ عنه. انظر الهامش الشارح، ص ١٥، فى: صور دريدا (المترجم).

(****) أظن أن سهوًا قد وقع فيه صاحب كتاب "الخروج من التيه: دراسة فى سلطة النص" (سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣)، حيث يترجم المفردة "differentiation" إلى "عمليات اختلاف وإرجاء" فى نهاية الاقتباس الذى يأخذه عن كلر ص ١٩٣، والصواب أن الرسم الإنجليزى للكلمة يشير إلى عملية "مفاضلة" أو "تمايز" أى إلى تقسيم تصنيفى، ويشيع عنده هذا النوع من السهو المفضى إلى أغلاط سواء فى النقل عن دريدا مباشرةً أو عن من يتصدون لمناقشة التفكيك (المترجم).

(*****) ينطوى تعليق دريدا هاهنا على نقد ضمنى لـ"عملية الرد الظاهراتى"، وهى العملية التى بمقتضاها تتبنى فلسفة هوسرل بكاملها. من أجل تفصيلات موسعة حول تفكيك دريدا لنظرية المعنى فى فلسفة هوسرل انظر: جاك دريدا، الكلام والظواهر، ترجمه إلى الإنجليزية ديفيد أليسون، طبعة جامعة نورثويسترن، ١٩٧٣ (المترجم).

فن الرواية عند ميلان كونديرا

محمد الكردي

بناء المرأة المغوية

في النص السردي العربي

لطيف زيتوني

فن الرواية عند ميلان كونديرا

محمد الكردى

يقول لنا الناقد "شفاتيك"، أحد رواد حلقة براغ اللسانية فى كتابه عن "العالم الروائى لميلان كونديرا"[١]، بأن أهم قضية أثارتها الحداثة الأدبية فى أوروبا هى قضية ضياع "فن الحكاية" الذى كان ملازمًا لسيطرة الرؤية الدينية والأسطورية على المخيلة العامة، وذلك بقدر ما كانت هذه الرؤية تشكل مكونًا أساسيًا من مكونات العقلية الملحمية التى تغلب عليها، فى عملية السرد، مظاهر "الدهشة والحلم والتأمل"[٢].

وفى تأكيد هذا المعنى نفسه، يقول كونديرا:

«حينما هجرَتْ الرؤية الدينية مكانتها التى كانت توجه من خلالها العالم ونظامه القيمى، كما كانت تميز بها الخير والشر وتضفى على كل شىء معناه، خرج دون كيخوته من بيته ولم يعد قادرًا على التعرف على العالم. ذلك أن هذا الأخير، بعد غياب القاضى الأسمى، وجد نفسه فجأة أمام غموض هائل بعد تفتت الحقيقة الإلهية الوحيدة إلى مئات الحقائق النسبية التى يتنازعها البشر. هكذا نشأت الأزمنة الحديثة ومعها الرواية صورة ونموذجًا لها»[٣].

أضف إلى ذلك أن الصلة التى كانت تربط بين الراوى وبين جمهوره من المستمعين فى الآداب الشفاهية، التى يظل صداها قائمًا حتى القرن الثامن عشر الذى يُعجب به كونديرا أيما إعجاب[٤]، تأخذ فى التفكك فى رواية القرن التاسع عشر التى ربط "لوكاتش" بينها وبين تطور المجتمع الرأسمالى حيث تسود العلاقات المادية للتبادل بين الطبقات وحيث يغترب البطل الباحث عن قيم حقيقية وصادقة فى عالم يسوده الزيف والخداع والمظهرية البحت. ومن ثم، تحل آليات الكتابة محل ظاهرة القراءة الجماعية التى كانت تشكل الأداة الرئيسية للاتصال فى الآداب القديمة والقروسطية، وتنشأ الفردية سواء فى عملية الكتابة أو فى عملية التلقى بحيث تصبح الرواية عملاً فنيًا أو تقنيًا خالصًا تلعب فيه اللغة دورًا رمزيًا أو تشفيريًا لا يمكن إدراكه وتمثله إلا من خلال ضروب من التفسير والتأويل، وبحيث تأخذ طابع الاستقلال التدريجى عن مبادئ "المحاكاة" وتمثيل الواقع المباشر.

ويلفت نظرنا "رولان بارت" إلى نهاية حالة التماهى بين شعور الكاتب والشعور الجمعى للأمة بقيام ثورة ١٨٤٨ التى بددت أوهام الترابط التى كانت تجمع بين الأديب أو الفنان وبين مشاعر الأمة أو صوت الشعب (Vox populi) نظرًا لبروز التمايزات الطبقية واحتدام الصراع الطبقى الذى حجبته طويلاً هيمنة البرجوازية على المجتمع الفرنسى سواء خلال فترة الإمبراطورية

النابوليونية أو فترة الملكية من عام ١٨١٥ وحتى قيام الجمهورية الثانية عام ١٨٤٨[٥]. ويشير كونديرا نفسه فى "فن الرواية" إلى حديث هوسرل عن "أزمة العلوم الأوروبية"[٦] فى بدايات القرن العشرين بصدد غياب كل صلة بينها، بسبب هيمنة المناهج الكمية والطبيعية البحت، منذ جاليليو وديكارت على الفكر العلمى، وبين رؤية المجتمعات الأوروبية لمستقبلها بدون غاية (Telos) توجهها، الأمر الذى عمل على عزل الطبيعة عن الإنسان، وعلى تفتيت مفاهيم الروح والعقل وعزلهما عن الجسد، وعلى إفراغ اللغة من مضامينها الحية أو المعيشة، بحيث لم يكد الإنسان ينتهى من محاربة "شياطين نفسه" عبر أزمنة جويس وبروست اللاواعية حتى بدا فى مواجهة القوى الخارجية العاتية للتاريخ خاصة إبان وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى نرى آثارها السلبية المدمرة بالنسبة لأوروبا الشرقية، التى ينتمى إليها الكاتب، من خلال أعمال كافكا وهاسك وروبرت موزيل وهرمان بروك[٧].

خلاصة القول: أن غياب الوعى بتكامل العلوم وبضرورة دمجها بغاية تحدد مسارها وتربطها بقضايا الحياة على الطريقة الظاهراتية، التى أسسها هوسرل، سوف يحول دون إمكانية إعطاء رؤية شاملة ومتناسقة للعالم، ودون ربط المعرفة العلمية بخلفيات قيمية وأخلاقية. إلا أن ملء هذا الفراغ سوف يناط، كما يذهب هرمان بروك، بالرواية. ولكن هذه الأخيرة لن تقدم، من جانب آخر، بسبب تأثرها بالأيديولوجيات العلمية والوضعية رؤية تعيد للعالم والإنسان مصداقية الدين والقيم القديمة، وإنما ستؤسس تقنيات جديدة للسرد تقوم على عمليات وصفية بحت إما للوقائع الاجتماعية، استكمالاً للتيارات والاتجاهات الواقعية والطبيعية التى نشأت خلال القرن التاسع عشر على أيدى كل من بلزاك وفلوبير وزولا، وذلك من خلال أعمال جون دوس باسوس وألفرد دوبلن القائمة على تقنية "المونتاج" وأعمال بروك نفسه مثل "السائرون نياما" وموزيل مثل "إنسان بلا صفات"؛ وإما للظواهر النفسية التى سوف يعمقها جويس باكتشافه لآلية "المونولوج الداخلى" وبروست الذى يكتشف، بالموازاة مع أعمال الفيلسوف برجسون عن الديمومة الزمنية، دور "الذاكرة اللاإرادية"[٨]، الشبيهة بظاهرة "اللاشعور" عند فرويد، فى استرجاع الزمن الماضى وما كان يصاحبه من أحاسيس وانفعالات، الأمر الذى حرر مفهوم الزمن من إسار الرؤية التعاقبية السائدة منذ أرسطو والتى تقوم عليها الرؤية التاريخية، ومن إسار الوعى أو العقل الظاهرى المتماهى مع الضوابط الأخلاقية والدينية والقيم الصورية السابقة على الفعل والسلوك.

على هذا النحو يرى كونديرا نوعًا من التوازى المعبر بين تاريخ الأزمنة الأوروبية الحديثة وبين الرواية، وهو يعنى بذلك الموازاة بين تدهور القيم الأخلاقية والإنسانية، التى سوف تصورها الرواية الأوروبية منذ القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، وبين انحدار المجتمعات الأوروبية من حيث حرية الإنسان وحميميته فى ظل تدهور مفاهيم العقلانية والتنوير نفسها وفى ظل سطوة الحتمية التاريخية بعد ذلك على مصير الدول والشعوب وكأنها فقدت كل إرادة لها. ونحن هنا أمام تصورات دعمها كل من شبنجلر فى رؤيته التشاؤمية لانحدار الغرب وفاليرى فى كتاباته عن "أزمة الروح"[٩] فى إثر الحرب العالمية الأولى.

هكذا يعتقد الروائى أن "دون كيخوته"، الذى كان يختار فى رواية سرفانتس مغامراته بنفسه وملء إرادته، يعود إلينا فى رواية "القصر" لكافكا فى صورة "مساح الأراضى" الضائع وسط مشاكله الإدارية بصدد تعيينه فى قصر البارون. ونحن هنا، فى نظر الكاتب، أمام أولى "المفارقات" التى تبرز بعد ثلاثة قرون من نهاية التاريخ الحديث. كما يرى أن رواية "الجندى الشجاع شفيك" للكاتب ياروسلاف هاسك (١٨٨٣ - ١٩٢٣) تعد آخر الروايات الشعبية الهزلية عن الحرب التى يبرز فيها جهلُ أبطالها لأسباب دفعهم إلى الجبهة بينما كانت الحروب تندلع فى السابق لسبب أو هدف واضح ومقبول مثل الدفاع عن شرف اليونان كما نرى فى قصة "حرب طروادة" بملحمة

"الإلياذة" لهوميروس أو إنقاذ الوطن الروسى فى رواية "الحرب والسلام" لتولستوى. ودلالة ذلك، فى اعتقاد الكاتب، هو الهيمنة التدريجية للقوة العمياء، التى نرى صداها بصورة مأساوية فى أعمال كافكا وعند أورويل بعد ذلك، هذه القوة التى تقوض كل أسس العقلانية التى شيدها الفكر الحديث مع ديكارت والتى دعت إليها فلسفات التقدم والتنوير منذ القرن الثامن عشر. وهذه هى المفارقة الثانية التى تتجلى للكاتب فى رواية "السائرون نياما" لهرمان بروك (١٨٨٦– ١٩٥١) حيث يشكل التاريخ قوة خارجية عمياء غير مفهومة وغير متوقعة، وحيث تنتهى الأزمنة الحديثة، مع مأساة الحرب العالمية الأولى، بما يسميه الروائى "المفارقات النهائية" (les paradoxes terminaux)، وهى المفارقات التى تتجلى فى عدم القدرة على الفصل بين مأساة الحرب وبين الجانب الهزلى الذى تمثله على مستوى المنطق، وفى عدم الفصل بين القيم العامة وبين قيم الخصوصية أو الحميمية التى يحتمى بها الفرد، وفى ضياع معنى الوحدة (solitude) الحقيقية التى يتعرف فيها الإنسان على ذاته ومعنى وجوده مقابل ضغوط المفاهيم الشمولية ودعاوى الانضباط والخضوع للمبادئ الكلية والجماعية(١٠).

بمعنى آخر، فإن هيمنة النظم الشمولية، التى عانى منها الكاتب، تنتهى بالقضاء على "روح الرواية"، وذلك بقدر ما لا يمكن فصل الرواية عن مبدأ نسبية الحقيقة، وعن الاكتشاف الفعلى والعميق لقضايا الوجود، إذ إن كل انفصال بين الرواية والوجود يقضى عليها بالموت، ويعنى، فى الوقت نفسه، "نهاية تاريخ الرواية"، ولعل أكبر دليل على ذلك، فى نظر كونديرا، هو أفول الرواية الروسية فى ظل النظام الشيوعى بعد أمجادها المذهلة من جوجول (١٨٠٩ – ١٨٥٢) إلى بيلى (١٨٨٠ – ١٩٣٤). أضف إلى ذلك، أن الكاتب لا يكتفى بملاحظة الأسباب الخارجية لانحدار الرواية الأوروبية بعد جفاف الينابيع الشعبية التى أتت ثمارها الأخيرة فى روايتى: "ترسترام شاندى" لسترن (Sterne) و"جاك الجبرى" لديدرو (Diderot) خلال القرن الثامن عشر، إذ إن هناك، فى نظره، أسبابًا أخرى متصلة ببنية الرواية نفسها ساعدت عل هذا التدهور؛ ومثال ذلك التقيد الشديد بمبدأ تمثيل الواقع ومشابهة الحقيقة والالتزام بدقة الوقائع والأحداث التاريخية، الأمر الذى أدى إلى إضاعة الكثير من الإمكانيات الأخرى التى وفرتها الروايتان السابقتان وغيرها مثل الدعوة إلى "الحلم"، هذا الحلم الذى استطاع كافكا دمجه بالواقع المروع بشكل مأساوى هائل، والدعوة إلى "التأمل الفكرى" على طريقة موزيل وبروك اللذين نجحا، ليس فحسب فى إدخال الفلسفة إلى الرواية – وهى النزعة التى تأثر بها كونديرا نفسه – وإنما فى إعطائها خلفية تأملية ترتفع بها إلى أعلى مستويات التعبير عن الوجود الإنسانى، وأخيرًا الدعوة إلى تأمل قضية "الزمن" بحيث يمكن توسيع مفهوم الزمان الذى ربطه بروست وجويس بخبرتهما الشخصية ليشمل مجمل الأزمنة الأوروبية فى حاضرها وفى مختلف عصورها على شاكلة أراجون وفوينتس(١١).

تطور الفن الروائى عند كونديرا:

بدأ ميلان كونديرا حياته الأدبية بنظم الشعر، ولكن شعره سرعان ما اصطدم، بسبب غلبة العناصر الحسية والإشارة إلى الجنس والشهوة عليه، بمبادئ الواقعية الاشتراكية السائدة فى تشيكوسلوفاكيا آنذاك مثلها مثل بقية العالم الشيوعى. إلا أنه اشترك، مع ذلك، فى تأييد حركة الطليعة التشيكية خلال الخمسينيات من القرن العشرين فى دعوتها إلى تجديد الشعر على منوال رامبو وأبوللنير ومالارميه وفاليرى وريلكه تحت غطاء النداء الملتبس إلى التغنى بالحياة وتحقيق الفلسفة الأيديولوجية، وذلك بما يحقق، ظاهريًا، أولوية الواقعية على غيرها من المذاهب الأدبية. ثم تحول كونديرا بعد ذلك، فى بداية الستينيات إلى كتابة المسرح، ثم الرواية التى استقر رأيه على اختيارها كجنس أدبى مفضل لديه. وهكذا نراه ينشر عام ١٩٦٣ مجموعته "قصص حب

مضحكة"، وهى المجموعة التى نقحها ونشرها باللغة التشيكية عام ١٩٨١ ثم عام ١٩٩١ بصفة نهائية"[١٢].

ولعله من الضرورى أن نشير، فى البداية، إلى أن الإنتاج الأدبى لكونديرا ينقسم إلى مرحلتين: مرحلة الروايات المكتوبة باللغة التشيكية والتى تمت ترجمتها بعد ذلك تحت إشراف الكاتب، ومرحلة الروايات والكتابات الأخرى التى حررها مباشرة باللغة الفرنسية، وذلك حفاظًا على "الطابع المميز" لإنتاجه الفنى خاصة وقد تبين له، فى بداية استقراره بفرنسا، أن الترجمات الأولى لبعض أعماله قد أدت إلى تحريف مدلولاتها، وربما إلى تشويه عملية استقبالها لدى القارئ الغربى"[١٣].

من الواضح أن ميلان كونديرا قد بدأ فى كتابة رواياته خلال عقد الستينيات، وهو نظرًا لما كان يسود عالم الرواية الغربية، وبوجه خاص فى فرنسا، من تيارات أدبية ومناهج ونظريات وثيقة الصلة بعلوم اللسانيات وتنظيماتها الصورية أو الشكلانية من خلال الاتجاهات البنيوية المؤسسة لتقنيات السرد والكتابة ومفاهيم البويطيقا، ومن خلال أساليب وتقنيات الرواية الجديدة التى تضافرت جميعًا على تقويض كل موروثات الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر مثل وحدة البنية والرؤية الشمولية للمؤلف والدعائم النفسية للشخصية الروائية والتسلسل الخطى للأحداث[١٤]، يُعد - لا شك - مكتشفًا فعليًا لعالم جديد فى مجال الرواية سواء على مستوى الرؤية أو على مستوى التكنيك الروائى.

لقد كان ما يعيبه كونديرا على الرواية الأوروبية فقدانها لعادة القص وفن الحكاية والسرد التى كانت سائدة عند بوكاشيو ورابليه وسرفانتس وحتى عصر سترن وديدرو. لذلك نراه يعود إلى تقنية الحكى والفصل بين دور الراوى والشخصية الروائية التى تتراوح بشكل مذهل بين النموذجية الخيالية وروح المفارقات العابثة، كما نراه ينبذ التحليلات النفسية العميقة أو ما يسمى بـ"تيار الشعور" و"المونولوج الداخلى" ويفضل بدلاً من ذلك إعمال الفكر والتأمل فى الموضوعات الافتراضية أو الاحتمالية التى يطرحها فى صورة قضايا وجودية وفلسفية باللغة الحيوية غالبًا فى صورة عابثة، مازحة ولاهية، أى من غير اللجوء إلى عمليات التقصى العلمى والبحث العميق عن العلل والأسباب والربط بينها وبين النتائج على شاكلة كتاب القرن التاسع عشر المولعين بالوصف وتحليل المؤثرات البيئية أو التحليلات النفسية الغائرة فى عالم اللاشعور"[١٥].

إن فهم وتذوق الرواية "الكونديرية" لا يمكن، كما نلاحظ، تحقيقهما إلا من خلال زاويتين منفصلتين ومتصلتين فى الوقت نفسه: زاوية التأمل النظرى من جهة، وزاوية الممارسة الكتابية أو الفنية من جهة أخرى، ونقصد بالزاوية الأولى وضع الإنجاز الروائى لكونديرا نفسه فى الإطار التاريخى للرواية الأوروبية بشكل عام؛ وبزاوية الممارسة مجموعة الرؤى والتقنيات التى ابتدعها الروائى لتحقيق أغراضه. إلا أن هذا الفصل لا يعنى قيام هذه الأغراض فى صورة رسائل فلسفية أو أخلاقية منفصلة عن العمل الفنى نفسه؛ ذلك أن كونديرا لم يأل جهدًا فى رفض كل ضروب التفسيرات التاريخية والأيديولوجية التى أراد بعض النقاد استقراءها من أعماله خاصة وأن الروايات السبع الأولى، التى أرست شهرته العالمية، وثيقة الصلة بالسياق التاريخى والسياسى والأيديولوجى لموطنه الأصلى "تشيكوسلوفاكيا" الذى عانى ما عانى فى ظل الاحتلال السوفيتى له عام ١٩٦٨. ونحن حينما نشير إلى دور السياق التاريخى أو الأيديولوجى لا نقصد ألبتة الحكم عليه من منظور موضوعى، وإنما كل ما نبغيه هو تمثله وفقًا لما يصوره ويحسه الكاتب فى ضوء التجربة المعايشة أى أننا أبعد ما نكون عن أحكام القيمة أو المفاضلة بين اختيارات الكاتب وأحكامه، وذلك بقدر ما كان توجه هذا الأخير نفسه منصبًا على عالمه الروائى وعلى فنه الذى يعتبره ملاذه

الخاص والحميم الذى لا يود أن يتجاوزه بأى حال من الأحوال سواء أكان فى صورة الداعية السياسى أو الفيلسوف الأخلاقى.

على كل حال، علينا الآن أن نتتبع، بطريقة شبه منهجية، أهم التصورات التى تشكل الرؤية الفنية العامة لكونديرا، وذلك قبل تناول الجانب الفنى الخالص الذى يشكل مدخله الخاص إلى عالم الرواية.

لقد أوضح لنا الكاتب فى كلفه الشديد برواية عصر النهضة والقرن الثامن عشر وبعض المتأخرين الذين تأثر بهم، مثل بروك وموزيل وتوماس مان وكارلوس فوينتس وكافكا وغيرهم، بأن الرواية يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن تصوير "الحقائق" سواء أكانت ذات طبيعة علمية أو حتى أسطورية تصويرًا مطابقًا للواقع. ففن الرواية، كما أوحى به كاتب موسوعى مثل فرانسوا رابليه الفرنسى (١٤٩٤ - ١٥٥٣)، يشكل عالمًا يتزاوج فيه «المعقول والغريب، والكناية والرمز والهجاء والعاديون من البشر والعمالقة، والحكايات والتأملات والرحلات الفعلية والخيالية والمناقشات الكلامية والاستطرادات التى لا ضابط لها"(١٦)؛ ولعل هذا هو العالم الإبداعى الذى يحنُّ إليه الكاتب، وكل مبدع تحمل عبء الموروث الثقيل لرواية القرن التاسع عشر ذات الطابع العلمى الدقيق، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، سواء فى وصف العالم الخارجى أو فى وصف دخيلة النفس البشرية.

على هذا النحو، يفتح كونديرا الباب على مصراعيه أمام عالم المزاح والعبث والتهكم والمزج بين الجد والهزل، إلى الدرجة التى يعتقد فيها، فى إثر الكاتب المكسيكى أوكتافيو باز، أن القدماء من كتاب اليونان واللاتين لم يعرفوا روح التهكم (humour) وأن الذى بلوره لأول مرة هو سرفانتس. وهو لا يقصد بذلك مجرد العبث والضحك أو السخرية والهجو، وإنما هذا اللون من المزاح الذى يضفى على العالم طابع الالتباس أو بمعنى أدق القابلية لتعدد التفسير أو التأويل، ويُضيف الكاتب أن اللبس الأساسى، الذى أحسه عند لجوئه إلى فرنسا، هو سوء فهم قرائه من الفرنسيين لهذه السمة الرئيسية لفنه، وهى "روح التهكم" إذ كان الكثيرون منهم يأخذون مأخذ الجد كل ما يسرده من أحداث فى رواياته.

وإذا كانت نزعة التهكم تؤسس، على هذا النحو، عالمًا ملتبسًا ومفتوحًا فى الوقت نفسه، أى عالمًا يقبل، فى نظرنا، التفسيرات الاحتمالية لكل فعل أو تصور، يُصبح لزامًا علينا أن نعلق أحكامنا على الأشياء فلا نتسرع فى الإدانة أو القبول، ولا نتسرع فى تكوين الرأى. يقول كونديرا فى هذا المعنى:

"إن تعليق الحكم الأخلاقى لا يشكل الطابع اللاأخلاقى للرواية، وإنما سمتها الأخلاقية، هذه السمة التى تعارض العادة المتأصلة لدى البشر فى الحكم التلقائى والدائم، وفى الحكم المسبق دون فهم. إن هذه القابلية المندفعة للحكم تشكل بالنسبة لحكمة الرواية أكره الحماقات وأخبث الشرور. وذلك ليس معناه أن الروائى يدين شرعية الحكم الأخلاقى فى المطلق، وإنما يُحيله إلى العالم المتجاوز للرواية"(١٧).

يفرق إذن كونديرا بين مفهوم الأخلاق داخل الرواية وخارجها، وهذه التفرقة ليست بجديدة، إذ إنها أُثيرت فى تاريخ الأدب الفرنسى منذ محاكمة رواية "مدام بوفارى" لفلوبير، وديوان "أزهار الشر" لبودلير فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وكان من نتائج هذا الخلاف هو التحرير التدريجى للعمل الفنى من الضوابط الأخلاقية المفروضة عليه من الخارج، وذلك بقدر ما تشكل هذه الأخيرة مجرد ضوابط صورية غالبًا ما توظف فى خدمة السلطة السياسية أو الاجتماعية والأيديولوجية *السائدة. ولاشك أن الهدف من هذا التحرير هو أولاً الفصل بين وظيفة* الفن التى لم تعد مجرد محاكاة أو تصوير مباشر للواقع، وبين الأنواع الأخرى من الأنشطة

الخطابية ذات الطابع التقريرى أو الإرشادى أو الأيديولوجى الخاضع لتوجيهات مفروضة عليه مسبقًا سواء من قبل الكاتب نفسه أو من قبل السلطة التى توجهه. كما يتيح هذا الفصل ثانيًا، فى نظر كونديرا، منح الفرصة للروائى لتحرير شخصياته وتصوراته، التى تنبع أساسًا من إبداعه الخيالى، وإن اعتمدت على مصادر واقعية أو تاريخية. حتى تصبح مجالاً مفتوحًا للتجربة الإنسانية، ومختبرًا تظهر فيه علاقات الفرد بالآخرين فى صورة تبادل حر تتشكل من خلاله ضروب مختلفة من النماذج الاحتمالية والحلول الممكنة. وذلك اعتمادًا على أن الرواية كانت مجال الخبرة الأساسى الذى تكونت من خلاله الفردية الأوروبية[18]، تمامًا كما يمكننا القول بأن التجربة الشعرية العربية كانت هى الأساس فى تشكيل الصورة الفنية للشخصية العربية عبر التاريخ وحتى وقت جد قريب.

على هذا النحو، تصبح الرواية المجال الحر الأمثل للتعرف على هوية الفرد وماهية الفعل والحدث، وماهية العلاقات الاجتماعية ومدى التواؤم مع التراث الثقافى أو التمرد عليه، ومدى الاستجابة للتاريخ وحتمياته أو التمرد عليها عن طريق ما يقدمه الفن نفسه من طرائق الالتفات والمراوغة وربما التعويض كانتقاد الذات والسخرية والازدراء والتهكم والضحك والمحاكاة الهزلية وغيرها من الوسائل الفنية التى اكتشفها العديد من النقاد وعلى رأسهم باختين المنظر الأول للتعددية الحوارية والصوتية، الذى لا يكاد يذكره كونديرا.

وإذا كانت الرواية هى المجال الذى تتشكل فيه خبرة الأشخاص والأفراد على أساس من الحرية والقدرة الخيالية على الاختيار والفعل. فإن هذه الخبرة لا يمكن أن تتجاهل الموروث الذى يَردُ إليها، كما يرد إلى الكاتب من خلال اختياراته الجمالية والفكرية التى تشكل رؤيته للوجود. من "بئر الماضى"، كما يقول كونديرا. ومن هنا تنشأ العلاقة بين الإبداع الروائى وبين الزمن وطبقاته: ففى رواية "المزحة" تصور الشخصيات أربعة عوالم مختلفة من الشيوعية فى فترة تحللها. على هذا النحو، يمثل "لودفيج" الجانب النقدى منها، ويعبر "ياروسلاف" عن الطموح إلى إعادة زمن الفولكلور القديم، ويميل "كوستكا" إلى الجمع بين طوباوية المسيحية وأحلام الشيوعية المستقبلية، وتمثل "هلينا" الجوانب العاطفية والحماسية للاشتراكية. كما تطرح رواية "هناك الحياة" بطريقة مازحة تاريخ الشعر الأوروبى الحديث. إلا أن الجمع بين الأزمنة أو العصور المختلفة يظل، فى نظر كونديرا، مسألة خاصة بالرواية فى المقام الأول وبتقنية كل كاتب فى قدرته على تصوير هذا الجمع أو التداخل. على سبيل المثال يستعرض فيليب سولرز تاريخ الفن فى روايته "حفل البندقية" عبر العرض التاريخى للفنانين ولوحاتهم من خلال مشاهدتها والتعقيب عليها[19]، تمامًا كما يقدم لنا امبرتو ايكو تاريخ العالم الوسيط عبر التنقيب فى المكتبات العامة ومكتبات الأديرة عن المخطوطات النادرة وما تثيره من ذكريات ورحلات خيالية وحكايات غريبة وأسرار.

ولكن تاريخ الرواية شىء والتاريخ العام شىء آخر. ذلك أن تاريخ الرواية هو نتاج علاقة المبدع الشخصية والحرة بمن سبقوه من الروائيين، وهو، بعبارة أخرى، علاقة التناص التى تربط إنتاجه الروائى بما سبقه من النصوص. وذلك كما لاحظنا فى تأثر كونديرا بسابقيه من الروائيين مثل سرفانتس وديدرو وسترن وبروك وغيرهم. أما التاريخ العام ذو الطابع الشمولى المفروض على المجتمعات، فهو تاريخ الحتميات التى قد تتجلى عبر جدلية الفكرة أو المطلق عند هيجل، أو عبر الصراع الطبقى والتناقضات الاجتماعية التى تتخذها المادية الجدلية نموذجًا لها لتفسير حركة التاريخ. ولعل أبغض الأشياء إلى نفس الكاتب هو هذا اللون الخارجى من التاريخ الذى يعده "عدوانيًا" و"لاإنسانيًا" و"مدمرًا" لحياة البشر. إن الفرق لهائل بين هذا المفهوم الشمولى للضرورات

التاريخية وبين مفهوم التاريخ الأدبى أو الفنى الذى ينبثق من اختيارات الفرد وإبداعاته الذاتية التى تشكل ردوده الخاصة والمتجاوزة للطابع الموضوعى للتاريخ العام[٢٠].

الطوباوية والطوباوية المضادة:

إننا نترجم بهذا المصطلح ما يطلق عليه فى عالم الشعر بالقصيدة الرعوية (Idylle) التى تتغنى بالحب الطاهر الذى ينقلنا إلى رحاب الآفاق المثالية والسعادة الخالصة. ويشكل هذا المفهوم أو التصور إحدى الركائز الأساسية لعالم كونديرا الروائى، ولكن الروائى لا يقدمه لنا، كعادته، فى صورته الخالصة وإنما بطريقة ملتبسة تجمع الشىء ونقيضه وفقًا لمبدأ "التعارض اللحنى" (contrepoint) الذى يذكرنا بالطباقية عند مفكر مثل إدوارد سعيد.

ويرجع الفضل الأول فى كشف أبعاد هذا المفهوم إلى فرانسوا ريكار المتابع الأعظم لأعمال كونديرا والمعقب الدائم أيضًا عليها. ويقول لنا هذا الناقد الحصيف فى الملحق الختامى لرواية "الخفة اللامتناهية للوجود" المترجمة إلى الفرنسية[٢١] بأنه انبهر بالصورة الجمالية المثلى التى يقدمها الكلب "كارنين" المريض بالسرطان والمحكوم عليه بالموت فى هذه الرواية، وذلك لتعارض هذه الصورة بالغة التأثير مع الاتجاهات السابقة للروائى التى يغلب عليها، وفقًا لقوله، "الانعدام الجذرى للثقة" فى كل ما يشكل مشاعر الطهارة والبراءة والصفاء لدى الإنسان، الذى يدخل هكذا فى مقارنة مع العواطف الجياشة للحيوان. لقد كان الناقد يؤمن من قبل بأن فن كونديرا يتسم بما يشبه "النزعة الشيطانية المدمرة لكل القيم"، وهو ما نراه نحن بوضوح فى قصة "جاروميل" الطفل "الموهوب" فى مجال الرسم والشعر والذى ينمو ويتطور بطريقة هزلية ساخرة متأرجحًا بين شكوك أمه المستكينة وبين معلمه الفنان غريب الأطوار فى رواية "هناك الحياة". ومن ثم، فإن هذه النزعة المثالية الصارخة تبدو جديدة للناقد، غير أنها سرعان ما تظهر فى أشكال مفارقة لمضمونها خاصة بعد مزجها بفن "الكيتش" الذى سوف نحلله فى الصفحات التالية، وورودها بعد الإشارة إلى تفاصيل كريهة عن أدنى الإفرازات البشرية.

على كل حال، فإن هذه الرؤية الطوباوية تتماهى، فى نظر الناقد، مع الحالة الأولى للإنسان قبل مرحلة السقوط، الأمر الذى يقتضى غياب كل لون من ألوان التنازع والصراع ويتواءم مع رغبة عميقة لدينا فى نوع من السعادة الغامرة التى تقوم على التناغم والانسجام. ونحن هنا، فى ظنه، نقع على مبدأ أساسى من مبادئ الوجود التى تحرك شخصيات كونديرا. إلا أن هذه الحالة الشعورية البحتة ليست واحدة عند كل الشخصيات، فهى تتغير من فرد إلى فرد وفقًا لأحلامه ورؤيته لعالمه السعيد الأمثل.

على سبيل المثال يذكر لنا الناقد حالة "آنيس" (Agnès) بطلة رواية "الخلود" التى لا تجد راحتها إلا فى حالات العزلة والانسحاب من صحبة الناس التى لا تستمتع فيها إلا لوجيب نفسها ولا تنعم إلا بذوبانها فى سكون الطبيعة الشامل[٢٢]، وكذلك حالة "تريزا" و"توماس" فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود" على اختلافهما، فهى ترى سعادتها الغامرة فى العاطفة الهادئة الساكنة، بينما لا يجدها صديقها إلا فى أحضان التجربة الإيروسية بحثًا عن "المختلف فى المتشابه"، كما يقول. ويمكننا أن نذكر حالة "سبينا" التى لا تعثر على نشوتها الحقيقية، بالرغم من طابعها الديناميكى، إلا فى حدائق المقابر بعيدًا عن صخب الحياة ونكباتها.

مهما يكن الأمر، فإن هذه الحالات التى تمثل نوعًا من توق الإنسان إلى عالم البراءة والطهارة الذى لا وجود له على هذه الأرض تكتسب عند كونديرا طابعها الدرامى حينما يتبين زيفها وطابعها الوهمى، وذلك فى عين اللحظة التى نقع فيها على مواقف متماثلة فى ظاهرها ومتعارضة فى جوهرها مثل هذا التشابه المضحك الذى يجمع بين شاطئ العراة وبين جنة أو جزيرة الأحلام، أو بين حفلات المجون الجماعى وبين الاحتفالات الصاخبة للثورة إبّان الحكم الشيوعى.

وليس من شك في أن هذه الرؤية الطوباوية تعبر عن رغبة أصيلة لدى الإنسان في عالم متجانس وخال من الصراعات، إلا أنها تنتهي عند كونديرا بنوع من الخطر المهدد ليس فحسب للمثل الأعلى في المجتمعات الشمولية، التي عانى منها الكاتب نفسه، وإنما لكل أشكال الاعتقاد والإيمان بعوالم مثالية تسودها الوحدة والسعادة الشاملة. ومن ثم يبرز لدى الكاتب الجانب المقابل لهذه الرؤية الطوباوية وهو الوجه الآخر من العملية "الطباقية" التي يتم من خلالها النقد الضمني للمثالية عن طريق آليات التهكم والزراية والسخرية، وعن طريق إرساء الجانب المقابل من الطباق وهو، كما يقول الناقد، "لامثالية عالم الأحلام" أو بتعبير آخر عالم "الكيتش" أي الزيف والخداع. ولربما تبرز معارضة الطوباوية عند كونديرا بصورة أقوى وأعمق عبر الأحاسيس الفردية الحميمة مثل الصمت والإحساس بالوحدة؛ ذلك أن سعادتنا الحقيقية لا تتماهى بالضرورة مع الشعارات الفخمة والمبادئ الطنانة مثل "التضحية في سبيل خدمة الإنسانية" أو "التفاني لصالح القضايا العامة"، وإنما في تحقيق ذاتنا الحميمة. وهذا التحقيق، في نظر كونديرا، الذي عانى من ضغوط المجتمع الشمولي، ليس مرتبطًا، بالضرورة، بالارتقاء أو البحث عن حياة أفضل، وإنما قد يكون في حاجتك إلى الوحدة الحميمة أو البعد عن الناس أو في عدم التضامن والتواصل مع الآخرين؛ أي، بعبارة أخرى، في الهروب والعزلة. وعلى هذا النحو، لا تكون الصورة المثلى هي تجاوز الحدود أو التسامي وإنما الانسحاب والانكباب على الذات؛ ومن ثم، تكون معارضة الطوباوية الأساس نفسه لسعادة الفرد، هذه السعادة التي تحققت لكل من "تريزا" و"توماس" بطلي "الخفة اللامتناهية للوجود" في قلب المجتمع الشمولي عن طريق الاعتزال والتراجع والانغمار تحت طيات النسيان.

إن السعادة الحقة، في نظر كونديرا، لا تتم إلا بتحقق ذاتيتنا الفردية والإفلات من هيمنة المبادئ الكلية التي تحكم معظم عوالم اليوتوبيا التي تخيلها البشر؛ والطوباوية الحقة ليست في التسامي أو التجاوز، وإنما في الاعتراف بكل ما هو بسيط وضعيف وطيب في حياة الكائن الزائل[٢٣].

عالم "الكيتش":

يؤدي الحديث عن الطوباوية والطوباوية المضادة، بالضرورة، إلى الحديث عن "الكيتش" (Kitsch). ولكن ما هو "الكيتش" بعامة و"الكيتش" المقصود عند الكاتب ؟

تقول لنا الناقدة إيفا لوجران، وهي من أفضل دارسي ظاهرة "الكيتش" عند الكاتب، إن هذا المصطلح الألماني الأصل، الذي بدأ في الظهور في أوروبا الشرقية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ينحدر من مصدر الفعل "verkitschen" بمعنى باع شيئًا بأبخس الأثمان أو من "Kitschen" بمعنى التقط النفايات؛ وقد يكون تحريفًا للكلمة الإنجليزية "Sketch" نظرًا لدلالة "التبسيط" المرتبطة بها. ومع ذلك، فإن الناقدة لا ترى أي ارتباط يجمع، بالضرورة، بين ظهور المصطلح خلال القرن المذكور وبين المعنى الذي سوف يكتسبه في أعمال كونديرا. ذلك أن المعاني الشائعة للكلمة – بمعنى "الفن الرخيص" أو الفن "الخالي من الذوق" – لا يمكن أن تتطابق تمامًا مع استخدامات كونديرا للمصطلح. إذ إن الكاتب لا يتوجه إلى الأشياء حينما يتحدث عن "الكيتش" بقدر ما يتوجه إلى الإنسان في "علاقته الجمالية والأخلاقية بذاته وبالعالم"[٢٤].

ولما كان الكاتب نفسه لا يتردد أمام شرح وتفسير ما يعالجه من مفاهيم ليس فحسب في محاولاته النظرية مثل "فن الرواية" و"الوصايا المنقوضة"، وإنما في صلب إبداعاته الروائية، وذلك عن طريق التأمل النظري، فإننا نلاحظ أنه قد أفاض في تناول موضوع "الكيتش" في روايته الشهيرة "الخفة اللامتناهية للوجود". من ثم، يقول لنا الكاتب:

"إنها كلمة ألمانية ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر العاطفي، ثم انتشرت في كل اللغات. إلا أن الاستخدام الأغلب لهذه الكلمة قد طمس قيمتها الميتافيزيقية الأصلية: وهي كون الكيتش في جوهره نفيًا مطلقًا لعالم النفايات بالمعنى الحرفي والمجازي للكلمة: إن الكيتش يُقصي عن حقل الرؤية كل ما يحويه الوجود البشرى من أشياء غير مقبولة أساسًا"[٢٥].

بمعنى آخر، يؤمن كونديرا بأن الوجود البشرى يقوم على مفارقة أساسية، وهي أن المعتقدات الموروثة تقدمه لنا على أنه أفضل العوالم بالرغم مما يصاحب حياة الإنسان من نفايات. ومن ثم، يكون "الكيتش" هو قبول هذا "التوافق المبدئى مع الوجود" بالرغم من نقائص وشوائب الخلق التى نحرص على إخفائها. وانطلاقًا من هذا التعريف الأولى، ينطلق كونديرا متعقبًا وملاحقًا كل أشكال "الكيتش" الإنسانى، الأمر الذى يسمح له بتعرية كل ضروب الخداع والزيف التى نغلف بها حياتنا ونضفى عليها - وكأننا فى غيبوبة بسبب هذا التوافق المسبق مع صلاحية هذا الوجود لحياة طيبة وخيرة وجميلة - أجمل الأحلام والأمنيات.

"الكيتش" إذن نوع من القناع الزائف الذى نحاول به إخفاء طبيعة الأشياء وحقيقتها المؤلمة. ولكن علينا أن نعلم أنه لا يعبر عن أية حقيقة موضوعية، فهو مرتبط برؤيتنا الذاتية للأشياء وبطبيعة علاقتنا بالآخرين. ويحلو لكونديرا تعديد أشكال "الكيتش"، وفقًا لتجربة الشخصيات التى يبتدعها فى إطار معيشتها فى إطار النظام الشمولى، ثم يعمل على تعميمها وفقًا لرؤية عدمية متزايدة تكللها، فى النهاية، هذه النزعة الغالبة إلى الانزواء والانسحاب داخل قوقعتنا الخاصة والحميمة، كما أوضحنا من قبل بصدد شخصية "أنيس". بمعنى آخر، إن "الكيتش" لم يختف من عالم كونديرا الروائى اللاحق على رواياته السبع الأولى المكتوبة فى موطنه الأصلى، وأهمها "الخفة اللامتناهية للوجود" التى يكتسب فيها "الكيتش" بعدًا نظريًا صارخًا، إذ نحن نقع عليه مثلاً فى رفض "شانتال" بطلة روايته المتأخرة "الهوية" للحُلم لأنه يلغي، فى نظرها، "الزمن الحاضر" فى مثوله المباشر، و"يساويه بالماضى والمستقبل"، ومن ثم يُحوله إلى نوع من "المعاصرة المتزامنة والمتساوية"[٢٦]، وهو ما يعنى الرغبة الزائفة فى إلغاء الزمن والتوق إلى العيش الأبدى (الخلود)، و"نسيان الوجود" وفقًا لعبارة هيدجر، الأمر الذى ترفضه البطلة بحسم.

و"للكيتش"، فى نظر كونديرا، أشكال متعددة: منها أقنعة السياسة والمظاهر العاطفية والمواقف الخطابية والانفعالية ومنها الشعارات الرنانة ومنها كل أنواع الكذب على الذات وخداع النفس والتعلل بالوعود. على هذا النحو، تكره الفنانة المتحررة "سابينا" فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود"، القناع الجمالى للشيوعية أكثر من طابعها الأخلاقى، ويبرز لها هذا الجانب الجمالى الزائف فى احتفالات الأول من شهر مايو عبر الاستعراضات البراقة والملابس المزركشة والابتسامات المصطنعة، وكأن الشعار الأساسى المرفوع هو "تحيا الحياة"، بينما هو "يحيا النظام"، وكذلك فى الابتسامة البلهاء لهذا الأمريكى الذى يظن، حينما يرى أطفال المهاجرين التشيك يمرحون على الحشائش، أنهم ينعمون بالسعادة التى وفرتها لهم الحرية الأمريكية، كما يعتقد الكاتب أن "الكيتش" يعتمد، فى جوهره، على صور متأصلة فى الذاكرة الجمعية على شاكلة الابن أو الابنة الجحود، الأب المهجور، الأطفال الذين يمرحون فى الحدائق العامة، الوطن المخدوع، ذكريات الحب الأول، كل ألوان المشاعر الرومانسية الحالمة، العواطف الجماعية التلقائية مثل الاعتقاد فى الأخوة الإنسانية أو التضامن العالمى للشعوب وغيرها من التصورات الكاذبة التى تخفى الواقع المرير وتشكل إجابات جاهزة على كل ضروب الأسئلة التى تعرض الإنسان للخطر أو التهديد أو القلق والتهميش فى المجتمعات الشمولية والاستبدادية.

إن "الكيتش"، بالرغم من كل مظاهره الخارجية، عاطفة أساسية من عواطف النفس البشرية، وهو وإن كان يشبه ما يصفه جان بول سارتر من آليات مراوغة الذات والضحك على

النفس تحت مسمى "سوء النية"(mauvaise foi)، إلا أنه يختلف عنها في كونه محاطًا بغلالة رقيقة من العاطفة الهادئة المؤثرة. هكذا تحمل الفنانة المذكورة "سابينا"، بالرغم من نفاذ بصيرتها، "كيتشها" الخاص بها بين جنْبَيْها:

"إن كيتشها هو حُلمها ببيت هادئ يتسم بالسكينة والانسجام حيث تهيمن أم حنون وأب بالغ الحكمة. لقد تولدت لديها هذه الصورة إثر وفاة والديها. ولما كانت حياتها مختلفة تمامًا عن هذا الحلم الجميل، تضاعف إحساسها بسحره، وغمَتْ عيناها، أكثر من مرة، حينما شاهدت فيلمًا عاطفيًا تحتضن فيه فتاة جَحودٌ أباها المهجور بينما تنعكس أشعة الشمس الآفلة على نوافذ بيت يضم بين جنباته أسرة تغمرها السعادة"[٢٧].

إلا أن "الكيتش" لا يظل دائمًا تلقائيًا، فهو لا يقوم فقط على إثارة العاطفة والانفعال، وإنما قد يدفع صاحبه، كما تذهب إيفا لوجران، إلى محاكاة العاطفة وتصنع التأثر والانفعال وإضفاء الجمال على كل ما يتناقله الناس من أفكار وتصورات موروثة أو جاهزة. ويبرز بُعدُه الوجودى، أى باعتباره توافقًا مع الوجود أو صورة مطابقة للمطلق، عبر تحويله لظاهرة الموت التى تصيب الجسد بالتحلل والتعفن إلى رؤية ميتافيزيقية سامية. ذلك أن الإنسان، لو رجعنا إلى هيدجر، لا يدرك ما يحيط به من وجود زائف بعد أن نسى أو تناسى الوجود الحقيقى، ومن ثم عليه أن يضع كل ما يُطرح عليه بصورة عفوية بين قوسين حتى يصل إلى الفهم الصحيح لماهية وجوده القائمة على الزمن والموت. على هذا النحو، يرى كونديرا أن الإنسان فى تجاهله لحقيقته النسبية والزائلة يحاول إضفاء الحياة على الموت نفسه رغبة منه فى البقاء. كما يفسد طبيعة الزمن بتحويله إلى مطلق، بل هو يخدع نفسه حتى فى سعيه الدؤوب نحو السعادة التى لا تعدو كونها حنينًا قويًا إلى عودة اللحظة الفائتة مع علمه الراسخ ويقينه بأن الماضى لا يعود قط[٢٨].

ومن أجمل ما كتب الروائى عن "كيتش الموت" نقدم للقارئ هذا النموذج الذى يُصنف "بالكيتش التصويرى" (imagologie) مقابل الكيتش "الأيديولوجى". وهو ما يرد فى رواية "الهوية" بصدد مقابلة البطل "جان- مارك" لصديق قديم له قد أشرف على الموت ولم يفق من غيبوبته الطويلة إلا بأعجوبة. ويصور لنا هذا الصديق تجربته قائلاً:

"أنت تعرف شهادات الناس الذين نجوا من الوفاة. لقد تحدث تولستوى عن ذلك فى إحدى قصصه: إنه النفق وفى آخره النور. الجمال الباهر للعالم الآخر. ولكنى أقسم لك، ليس هناك أى نور. والأنكى أنه ليس هناك أى فقدان للوعى إذ أنت تعلم كل شىء وتسمع كل شىء. إلا أن الأطباء وحدهم هم الذين لا يدركون ذلك، ويقولون أى كلام، أمامك، وحتى ما يجب أن لا تسمعه: إنك مفقود، وإن مخك عليه السلام"[٢٩].

إننا هنا أمام ما تسميه إيفا لوجران "العرض المزدوج"، أى الصورة الجميلة الباهرة وظهرها القبيح المؤلم، الأمر الذى يتفق وتقنية "الطباق" الذى يستخدمه كونديرا بشكل أساسى فى بناء رواياته. والأمثلة كثيرة على ذلك؛ ومنها تجميع "سابينا" للوحاتها التى تزيف فيها الواقع فى إطار تمجيده، وفقًا لمبادئ الواقعية الاشتراكية، تحت مسمى "ديكورات"، كاشفةً بذلك "العلاقات المزدوجة والملتبسة التى تنزلق بين الواقع والخيال" كما يحدث فى الخلط بين "الحب – العاطفة" و"الحب – العلاقة"[٣٠].

ولعل أشد ألوان "الكيتش" خبثًا ما يتماهى منه مع النرجسية وما تقدمه لنا من مرايا مضللة وخادعة تملؤنا عُجبا وخيلاء، وما يمتزج فى التجربة الشعرية، كما نرى فى رواية "هناك الحياة"، بالنزعة الغنائية وحركة الإيقاع والقافية. ذلك أن الإيقاع الشعرى، كما تقول إيفا لوجران يتناغم مع الإيقاع البيولوجى للفرد الذى سرعان ما يلتحم بحركة الدفعات الجماعية فى حالات الإلقاء والقراءة المجهورة، وهذا ما نلمسه فى حالات ترتيل النصوص الشعرية وغيرها، حيث

يخاطب الصوت المنغم العاطفة والوجدان أكثر من مخاطبته للعقل. ومن ثم يكتسب الإيقاع أو النغم صفة التأكيد والإثبات التى تُبعدنا تمامًا عن التأمل والتفكير.

وتشكل كل هذه "التنويعات" عن دور الإيقاع والنغم والصورة فرصة سانحة لنقد فلسفة وسائل الإعلام والاتصال المعاصرة التى تروج "الإكليشيهات" والعبارات الجاهزة والصور النمطية والإعلانات المثيرة للغرائز والمحركة للحواس؛ كما تؤكد حقيقة الأحلام والأوهام على حساب الواقع ومشاكله الفعلية. ومن ثم، تصبح أبسط سلوكيات الفرد وردود أفعاله الفيزيولوجية والنفسية كالضحك أو الابتسامة أقنعة يرتديها رجال السياسة والفنانون وأصحاب الدعاية بكل أشكالها المادية والفكرية، الأمر الذى يحول ساحة الإعلام إلى سوق دائمة ومتجددة للعرض والبيع والشراء عن طريق الجاذبية وكل فنون الإثارة والزيف والخداع[31].

التجربة الإيروسية:

تمثل تجربة الحب فى أعمال كونديرا نتاج ما تحمله الذاكرة من مسيرة هذه التجربة وتشكيلاتها المتعددة عبر تاريخ الرواية الأوربية خلال القرون الأربعة التى تتكون منها الأزمنة الحديثة؛ وليس هدف كونديرا هو عرض الملامح التاريخية لهذه العاطفة، فالتاريخ، كما سبق القول، لا يشكل موضوعًا فى ذاته عند الكاتب، وإنما هو مجرد إطار أو مجموعة من اللحظات الكاشفة عن بعض المواقف الأساسية التى تطرح العلاقة الجذرية للإنسان بالوجود والزمن على بساط البحث.

وليس من شك فى أن الحب يشكل فى الرواية الكونديرية أهم المواقف التى تُطرح من خلالها إشكالية الوجود سواء من حيث علاقته بالجنس والعاطفة نفسها، ومن حيث علاقته بمجمل المفاهيم التى يثير حولها الكاتب تساؤلاته الكبرى على شاكلة قضايا الزمن والتاريخ وحرية الاختيار والصدفة والقدر ونوازع الرغبة والحنين ومبدأ التكرار والتطابق أو اللاتطابق مع الوجود. غير أن معظم التنويعات التى يعزف على أوتارها الروائى المولع بالموسيقا والمعزوفات "الطباقية"، التى يبنى على أساسها هيكل رواياته بما تتضمنه من تيمات وموتيفات مصاحبة، تقوم على ثنائية تجربة الحب فى صورته "الدون – جوانية" من جهة، وفى صورته العاطفية المثالية التى تبرز عبر التجربة الرومانسية من خلال نموذج "تريستان"(Tristan) بطل رواية "تريستان وايزولدا" الشهيرة من جهة أخرى[32].

وربما تشكل شخصية "توما" فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود" أروع مثال للنموذج الدون – جوانى الذى لا يخلو، مع ذلك، من القلق تجاه العاطفة الرومانسية التى سوف تفرزها تجربته الغرامية، غير المقصودة لذاتها، مع بطلة الرواية "تريزا" الممثلة للنزعة المثالية. فما معنى إذن مسعى الدون – جوان فى جريه المحموم وراء النساء ؟ إن المنطق يقول بأنه لا طائل من هذا السعى طالما أن صاحبه لا ينى يكرر التجربة الجسدية نفسها بالرغم من تعدد صورها وأشكالها. إلا أن كونديرا يرد هذه الرغبة التى لاتنتهى فى التكرار ومعاودة التجربة إلى البحث عن خصوصية "الأنا" التى تختلف فى كل مرة من جسد إلى جسد، ومن ثم، لا تشكل النساء فى حد ذاتها هاجس الدون – جوان وإنما كل ما تحمله كل واحدة منهن من اختلاف، من اختلاف يدعو إلى التخيل والتخمين، ثم إلى الغزو والكشف والحيازة المؤقتة. ويقسم الكاتب الرجال الساعين إلى تعدد تجربة الأجساد إلى صنفين: الصنف الأول الذى يضم الرجال الذين يبحثون فى كل النساء عن حلمهم الخاص أو صورتهم المثلى للمرأة، وهم رومانسيون لمثاليتهم هذه، وبما أنه من الاستحالة بمكان تطابق الواقع والمثال، فإن بحثهم يظل مستمرًا ويأخذ طابع التقلب الدرامى بين النساء؛ أما الصنف الثانى فيسعى إلى الاستحواذ على التنوع اللانهائى لما يشكل "الموضوعية النسوية" للمرأة؛ من ثم يغلب على هذه الفئة هَوَسُ البحث المستمر الذى لا يكل ولا يهدأ ولا يعبأ بالفشل؛ وتُعد

هذه الجماعة الأخيرة أقرب إلى الدون - جوانية الحقيقية من الأولى، إلا أنها تحولت مؤخرًا إلى مجموعة من العابثين اللاهين الذين يجرون وراء تجميع الأجساد أملاً في تكرار المتعة وتحقيقًا لشهوة النرجسية التي ترضي غرورهم وتحقق لهم صورتهم المرجوة - حتى ولو كانت خادعة- في عيون الناس(٣٣).

وتذهب "إيفا لوجران" إلى أن مشاهد الجنس والجماع ليست ما يستهوى كونديرا، إذ إن جل اهتمامه ينصب على طرح بعض التساؤلات حول دور الجنس والحب فى التعرف على علاقة الفرد بالزمن والتاريخ، وحول إحياء ذاكرة الماضى وحفظها من النسيان مع ربطها، فى الوقت نفسه، بأشكال الحياة المعاصرة، وهذا ما يتيحه للكاتب ربطه الموفق بين نموذج "دون - جوان" وبين تطور حركة المجتمع الأوروبى والرواية خلال القرون الأربعة المشكلة للأزمنة الحديثة.

ذلك أن تعدد الانتصارات الغرامية لدون - جوان ليس الهدف منه إبراز القدرة على غواية أكبر عدد ممكن من النساء، إنما هو، فى جوهره، يقوم على ارتباط الرغبة نفسها بما هى رغبة بعملية إرجاء مستمرة للوصول إلى صورة مثالية للمرأة. على هذا النحو، تصبح النزعة الإيروسية أداة لكشف البعد الزمنى للرغبة فى اندفاعها نحو خرق المحرمات والميل إلى تكرار التجربة؛ كما يلعب التكرار هنا دورًا كاشفًا لنوعين من الوهم: وهم مقاومة حتمية الموت ووهم الانصياع لسراب الخلود.

إلا أن تجربة الرواية الأوروبية وما يوازيها على صعيد التجربة التاريخية للمجتمعات الأوروبية أبرزت فقدان نموذج الدون - جوان لبعده المأسوى السابق باعتباره صورة من صور خرق المحرمات وقدرة خارقة على غواية النساء بحيث أصبح هذا النموذج، فى عصر الإعلام، متماهيًا مع نوع من التصرف الآلى والملاحقة الرخيصة ذات المردود السريع، وهو ما يقضى على كل ما كانت تحمله شخصية المغري من جاذبية فتاكة وقدرة شبه شيطانية على الإيقاع والتأثير بعد أن تحول إلى مجرد مغازل لا يمتلك إلا رصيدًا زائفًا من الكلام المعسول فى زمن الحب المتبذل. وهكذا تفقد عملية ملاحقة المرأة جوهرها، ألا وهو الرغبة فى المغامرة والمخاطرة، والانتصار على العقبات الاجتماعية والنفسية لتصبح مجموعة من الخطوات والمقاربات والمناورات التكتيكية المتبذلة والكوميدية أحيانًا(٣٤).

إن كونديرا لا يكتفى بهذا التمييز السريع بين العشق الجسدى البحت وبين الرؤية الرومانسية للحب التى سرعان ما سوف تمتزج لديه بحب الذات عبر الآخر وأحلام الخلود بالانتصار على الموت واستمرار الذكرى عبر تجارب عاطفية مثالية على شاكلة قصة "روميو وجولييت" و"ليلى والمجنون" فى تراثنا، وعشق "بتينا فون أرنيم" الشابة للكاتب الكبير "جوته" فى رواية "الخلود" أملاً فى الشهرة الأبدية، وإنما سوف يغور بنا إلى أعمق الدقائق المعبرة عن مفاهيمه وتصوراته الاحتمالية المبتكرة للعلاقات البشرية.

لإدراك ذلك علينا أن نعود إلى تجربة "توما" وصديقته "تريزا" فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود". لقد كان "توما" قد عقد العزم، بعد طلاقه من زوجته الأولى، على تكريس بقية عمره لملاحقة النساء بحثًا، كما يقول، عن "الاختلاف فى المتماثل". ولكنه يتعرف بالصدفة المحضة، أو بفعل قدر محتوم، وفقًا لما نريد، على "تريزا" التى سوف تلازمه، على غير عادته مع النساء العابرات، بسبب مرضها المفاجئ. ومع مرور الوقت يأخذ الدون - جوان فى الإحساس بالحيرة والقلق؛ فهو يسعى، تأكيدًا لحريته والبعد عن الالتزام، إلى مجرد العلاقات الجنسية العابرة؛ فما باله يقبل العيش مع "تريزا"، التى طفت على أرضه كما طفى موسى وليدًا على أرض مصر، والتى بدأت تولد لديه نوعًا جديدًا وغير متوقع من الأحاسيس والمشاعر. فهى تقبل بمغامراته النسائية الخارجية وتسامحه، إلا أنها تشعره فى علاقته معها بالتعاسة والحزن؛ كما

أخذ يشعر هو في علاقته الجنسية بها باللذة، ولكن من غيْر إحساس بالرضا أو الراحة. كما كان يحس لدى صاحبته بغلبة الألم وبطغيان نوع من الغياب العجيب على شعورها بالمتعة الحقيقية.

أضف إلى ذلك، أن هذه العلاقة أشعرته بأن الجنس ليس إلا عملية آلية تخضع لتنظيم المخ، هذه الهبة الطبيعية التي منحها له الخالق، بينما الحب هو، في الأغلب، لون من المداعبة والاسترخاء أو الحنان الذي ربما يظهر في النظرات أو في تشابك الأيدي في رقة ووداعة. كما تبين لـ "توما" أن الجنس، في جوهره، ليس إلا نوعًا من رد الفعل لعملية الإثارة التي تخضع لعوامل طبيعية وفيزيولوجية بحتة، بينما الحب شيء يخص الإنسان نفسه بعيدًا عن حتميات الغريزة وكل غاية خارجية. ذلك أن الحب هو الحرية نفسها في تجاوزها لكل ضرورة، وهو حُلم السكينة والراحة التي يلقاها الرجل لدى المرأة على النقيض من الجنس الذي لايخلو من الحيوانية العنيفة والعدوانية[35].

لقد أدرك "توما" أن الحب ليس هو العلاقة الجنسية نفسها، وإنما هو بالأحرى عملية الرقاد أو النوم المشترك في سرير واحد بعد العلاقة، وهذا الأمر لا يخص إلا امرأة واحدة. كما بدأ يشعر بالغيرة حينما يرى صاحبته تراقص غيره من الرجال، فكيف يتأتى له توبيخها على غيرتها عليه من صحبة النساء الأخريات! والأغرب من ذلك كله أن صورتها بدأت تلاحقه حتى في حالة مضاجعته لغيرها من النساء. معنى ذلك أن عاطفة الحب ليست كلها سعادة ونعيمًا أو راحة وسكينة، فهي لا تخلو من الألم والحزن والتعاسة أحيانًا؛ كما أنها تمتزج، في نظره، بإحساس عارم من التعاطف مع الآخر (compassion)، وهو إحساس لا يتوانى الكاتب عن تفسيره في صلب الرواية، كما يفعل بصدد كثير من مفاهيمه ومصطلحاته الأخرى. فكلمة التعاطف في مصدرها اللاتيني (passio) تعني إظهار العطف أو الشفقة على إنسان يتألم، وهو ما يعني إحساسًا بالتعالي والتنازل، في الوقت نفسه، تجاهه، أما بالنسبة للغات التي تشتق الكلمة من العاطفة(sentiment)، فإن المصطلح سوف يستضيء بنور آخر، نور العاطفة المشتركة بما تتضمنه من اقتسام لمشاعر الفرحة والسعادة والقلق والألم[36].

وما دمنا بصدد المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمها كونديرا في مجال الحب والجنس فلنذكر مصطلح (Litost) "الليتوست" الذي يستعيره الكاتب مباشرة من اللغة التشيكية للدلالة على الإحساس بازدراء النفس والشعور بالرثاء لها في أعقاب خيبة الأمل أوالفشل في تجربة حب أراد لها صاحبها أو صاحبتها أن تكتسي بهالة الخلود وتحدي الموت، وهو، في الواقع، أو هي فريسة لوَهْم "كيتش" جميل تمليه النرجسية وحلم العيش في حالة من الحالات الأسطورية التي ولابد أن تحفر في ذاكرة البشرية وسجلات التاريخ.

ونأخذ مثالنا، هذه المرة، من أحدث إصدارات الكاتب، وهي رواية "الجهل"[37] تأكيدًا لاستمراريته في مسيرته الروائية الكاشفة لأبعاد الوجود الإنساني بصدد قضايا الحب والجنس والموت والحياة والمطلق والنسبي. ويدور هذا المثل حول قصة "جوزيف"، تلميذ الليسيه، الذي تعرف على فتاة جميلة ورقيقة وحزينة، في الوقت نفسه، لأنها افترقت لتوها عن شاب كانت تحبه حبًا جميلاً ورائعًا. وكان ما يدهش الفتاة أكثر من حزنها هو اكتشافها لظاهرة الزمن وتقلباته ربما لأول مرة. فالزمن كان يبدو لها في عنفوان حبها للشاب الأول في صورة الحاضر الذي يلتهم المستقبل. وكان يبدو لها بطيئًا متثاقلاً حينما تتطلع إلى بهجة وصوله القريب. أما بعد الفراق، فإن الزمن الحاضر أخذ يبدو لها مهزومًا وأسيرًا للماضي، كما أصبحت لا تستطيع أن تقاوم إحساسها بالحزن، وهي تحن إليه، أليس الحنين في مصدره اليوناني(nostos algos) هو "ألم العودة"؟

وفي يوم من الأيام التقى بها صاحبها الجديد في نفس الغابة التي كانت ترتادها مع حبيبها الأول، وأحست برغبة عارمة في أن يلتقي الحبان الأول والثاني، ولكن حنينها إلى الماضي

كان طاغيًا عليها إلى درجة عدم استسلامها لقبلات ومداعبات صاحبها الجديد".. وظلت على هذا النحو منجذبة نحو تشابهات الحاضر والماضي ومدركة رويدًا رويدًا للبعد الزمني الذي يفصل بينهما، الأمر الذي أعطاها إحساسًا قويًا بالنضج وبالقدرة على الانسلاخ عن الماضي والنظر إليه. إنها، لاشك مع تقدم العمر، سوف تشعر في قلب هذه التشابهات بالمماثلة المؤسفة بين حبيبَيْها: نفس الوقفات والعبارات والمحاولات والأحداث التي تمثل تكرارًا رتيبًا لنفس الشيء. أما في لحظة المراهقة فكانت تنظر إلى هذه التشابهات على أنها ضرب من المعجزة أو الصدفة العجيبة التي عليها اكتشاف أسرارها إذ كل العلامات تدل على أن صديقها الجديد هذا كان بالفعل مُقدّرًا لها.

فماذا كان رد فعل فتاها الجديد؟ لقد كان كل همه منصبًا على لحظة الجماع التي وعدته بها، والتي يرغب في التباهي بحدوثها. خلا ذلك، لم يكن يشعر بأية نشوة أو فرحة غامرة في لقاءاته معها. بل كان هذا الغِرُ يتوقف أحيانًا متسائلاً أمام كلمات مثل النشوة، الحياة المشتركة، الإخلاص، الحب الصادق .. وربما أدرك أن هذه الكلمات الجميلة ليست كذلك إلا بقدر ما يحيط بها من هالة ضبابية. فهو يبحث عن أحاسيس لا يدرك كنهها، ويحاول أن يجد لدى صاحبته صدى لما يُحس به فلا يجد شيئًا. إلا أنه اكتشف فجأة أن إحساسه بالتعاطف معها ونزعته إلى إيلامها هما عين الرغبة التي تجذبه إليها. ومن ثم، أدرك أنه كلما أراد تأجيج عاطفته نحوها ازداد تأجج رغبته في إيذائها وتعذيبها.

ولما كانت لحظة الجماع غير متاحة بسبب تعذر أماكن الخلوة، ولما أصبح الفراق وشيكًا ومحتومًا، لم يدر الفتى كيف أخبر فتاته في شيء من الاندفاع العفوي بأنه سيغادر المدينة مع أسرته. ويا لها من فرحة خبيثة أحس بها الفتى عندئذ حينما أجهشت الفتاة بالبكاء وأخذت كل أوصالها ترتجف، ولكن فرحته الأكبر كانت عند سماعه لها وهي تقول له بشفاه مرتعشة، مع إحساسه بوضاعة شأنه: «إنني أفهم الآن هؤلاء الشعراء الذين يظلون، حتى الموت، أوفياء»[٣٨].

إن مفهوم "رثاء الذات" الذي ينطبق هنا على دور الفتى المراهق أكثر من انطباقه على الفتاة الساذجة والغارقة في الأحلام الرومانسية، يقوم، في البداية، على وهم الحب المطلق الذي سرعان ما يفقد، عند الفشل، هالته السحرية وقدرته التأثيرية الهائلة ليكتسب طابع الرغبة الخبيثة في الانتقام والحط من شأن الآخر أسوة بشعور المحبَط بزراية وضعه وضآلة شأنه مقارنة بالصورة الوهمية المضخمة التي رسمها لنفسه، وهو شعور لايتجلى - وفقًا للكاتب- إلا في سنوات المراهقة وانعدام الخبرة والنضج. كما أن هذا الإحساس بالرثاء يمكن تعميمه على حالات العجز والهزيمة حيث يحلو لنا استخدام عبارات طنانة للتعبير عن أوضاع مزرية كالقول بعدم قبولنا إلا بالحلول المشرفة والنبيلة. ولعل هذه المواقف النفسية المعقدة تبرز مدى الأوهام التي يتذرع بها الإنسان حينما لا يفصل بين الواقع والحلم وبين الممكن والمستحيل. ولكن هكذا الإنسان، فهو لا يقبل إلا بالعيش في عالم وهمي يكون له خير سند في مجابهة مشاكله وآلامه، ولعل عبارة الأغنية الشهيرة "الحب من غير أمل أسمى معاني الغرام" خير دليل على التذرع بالنبالة والسمو والقيم المطلقة لمداراة العجز وفجوة الفوارق الاجتماعية.

إن إلغاء طابع النسبية الزمنية، وتناسي الصفة الواقعية الحميمة لهذه العاطفة، وكذلك التفرقة الوهمية بين الروح والجسد بزعم أن عشق الجسم فان وأن عشق الروح أوالنفس أسمى وأرقى، تعد جميعًا من الأمور التي تحول ظاهرة الحب إلى مثل أعلى بعيد المنال، كما تعكس، في الواقع، على شاكلة حب "دون كيخوته" للجميلة "دولثينا" التي لا يكاد يعرفها، تعلقنا بصورة الحب نفسها في هيئتها الأبدية والمثالية أكثر من تعلقنا بشخص بعينه. وهكذا يبدو لنا، كما تذهب إيفا لوجران، أن صورة الحب الرومانسية لم تتغير منذ زمن "التروبادور" إلى عصر كوميديا

الإغراء الحالية. إذ إن حب الألم وألم الحب قد اتحدا، كما تقول، إلى الدرجة التى أصبح فيها الحب مجالاً للألم أكثر من كونه مجالا للذة أو المتعة"[39].

بل إن الصورة الأخيرة للنزعة الدون - جوانية لم تعد حتى مجرد جزء من مخزون الذاكرة التراثية، إذ إنها، بدلاً من أن تذكي نزعة التمرد على التقاليد وتكسر هيبة التابوهات المتماهية مع نظم القهر الاجتماعى التى كانت تشمل المرأة والرجل سواءً بسواء، أصبحت أداة رخيصة لتحقيق كوميديا العصر الإعلامي الذي يتباهى بتحرير الأجساد، وإن كان يُخضعها، في الواقع، لأعتى نظم الاستغلال الاقتصادي التي لا تتورع في أن تكون نوعًا من الدعارة المعلنة أو المستترة. وحيث تغيب ذاكرة الرغبة، كما يقول كونديرا، وكما نلمس بعد اندثار عالم "ألف ليلة وليلة"، يغيب أيضًا عالم الحكاية، ويغيب كل بعد تخيلى وإبداعى للمستقبل. ذلك أن ذاكرة الحب ليست منوطة فقط بالإثارة الجنسية، وإنما ببعد آخر يتجاوزها كثيرًا، وهو البعد المعرفى المؤكد للبعد الأنطولوجى، والذى يسميه الكاتب - ربما تأثرًا بفلسفة لفيناس الأخلاقية- "الوجه"، أى ما يشكل جوهر الحب الحقيقى فى تماهيه مع ظاهرة "الحياء"، التى لا تعنى، كما قد نظن، الانطواء على الذات بالرغم من ميل الشخصيات الرئيسية للروائى، فى النهاية، إلى الانسحاب من العالم، وإنما الانفتاح على الآخر، ولكن الآخر فى فرديته أو حميميته المطلقة التى تؤكد خصوصية الفرد- الإنسان أمام كل ألوان الضغوط الخارجية.

الرؤية الفنية والفلسفية:

لقد أكد ميلان كونديرا، وتبعه في ذلك أفضل نقاده من أوروبا الشرقية والغربية، أى من "شفاتيك" و"نمكوفا" إلى "إيفا لوجران" و"فرانسوا ريكار"، على أنه لا يكتب رواية فلسفية أو تاريخية أو سيرة ذاتية، وإنما يكتب رواية مفتوحة، متعددة المعانى يغلب عليها الخيال واللعب، ونضيف إلى ذلك، أنه يكتب رواية تجريبية تقوم على رؤية احتمالية أساسية للإنسان والوجود. ولعل أهم ما يعضد ذلك، هو تأكيد الكاتب فى أكثر من مجال على أن نزعته الثورية فى الرواية التى لا يقف أمامها أى حائل أخلاقى شكلى أو جمالى متفق عليه تنطلق أساسًا من إيمانه العميق بأن «لذة اليقين الحقيقية تنبثق من انعدام كل يقين"[40].

إن رواية كونديرا، كما قلنا، رواية تجريبية مفتوحة من جهة، على تاريخ الرواية الأوروبية الحديثة، التى لا تريد أن تقطع صلتها بها باسم تواصل الذاكرة؛ ومفتوحة، من جهة أخرى، على العالم بقدر ما يشكل هذا الأخير مجموعة من المواقف التى يتم من خلالها اختبار شخصيات الكاتب بقدر ما تمثل هذه الأخيرة ليس أشخاصًا فعليين وإنما وجهات نظر احتمالية أو تصورات ممكنة لأنا الكاتب نفسه. وليس من شك فى أن العالم الذى يوفر للكاتب مادة شخصياته وما تتعرض له من مواقف وما تطرحه عليه من تساؤلات، هو - فى الجزء الأكبر منه - العالم الشمولى الذى عاش فيه الكاتب الجزء الأكبر من حياته قبل هجرته إلى فرنسا.

ومن ثم، فإن خبرة العالم الشمولى الذى عاش فيه تؤكد له هذه "الحقيقة" التى توصل إليها كافكا من قبل؛ وذلك بقدر ما يقدم لنا كافكا عالمًا عبثيًا مغلقًا تظل فيه شخصياته، أو بالأحرى شخصيته الرئيسية، التى تمثله، حبيسة للحاضر. ومن هنا لم تعد الأسئلة المطروحة بصدد الشخصيات الروائية تدور حول طبيعة الدوافع النفسية التى تبرر سلوكها، وهى دوافع غالبًا ما تكون متصلة بماضيها، كما كان الأمر عند ريشاردسون أو لاكلو وصولاً إلى جويس وبروست، وإنما أصبحت منصبة على محاولة اكتشاف "مأزق" العالم المعاصر والإمكانات المتاحة أمام الإنسان لمجابهة هذا المأزق حيث لا تشكل الدوافع الداخلية إلا مساحة جد محدودة أمام وطأة الحتميات الخارجية"[41].

ولكن إذا كان البعد النفسى لا يشكل، بالنسبة للكاتب، الهاجس الأكبر فيما يخص شخصياته الروائية، فإن ذلك لا يمنعها من التمتع بحياتها الداخلية، ولكن من غير مبالغة فى الفحص أو التحليل الداخلى على طريقة بروست. إنه، كما يقول، يريد تخفيف ثقل "الأنا" وخلخلة وحدتها بحيث يفتح أمامها آفاقًا شاسعة من احتمالات التساؤل والاندهاش حول هويتها. وهو إن كان لا يُولي كبير أهمية لموضوع "المونولوج الداخلى" يحاول أن يزود مخلوقاته "بالخفة الوجودية" اللازمة حتى تتمكن من طرح التساؤلات والإشكاليات الفكرية التى تعنُّ لها أمام مشكلات الحياة والوجود[٢٢].

وإذا كانت هناك ثمة فلسفة منبثة فى أعمال كونديرا الروائية فهى تخص ما يسميه "الشفرة الوجودية" لكل شخصية، وليس طرحًا لقضايا أو مفاهيم عامة يحاول تطبيقها على شخصياته. على هذا النحو، تكتسب هذه الشفرة دلالتها من خلال الأفعال والمواقف التى تقوم بها، أو تتعرض لها. فشخصية "تريزا" مثلاً، فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود" تتعرض أحيانًا للدوار. وليس هذا الدوار مجرد حالة عارضة، وإنما "مفتاح" لفهم شخصيتها الضعيفة الميَّالة إلى الاستسلام، أو قل، فى ضوء تفسيرات سارتر للحرية وسبل المراوغة التى تصطنعها لمقاومة القلق المصاحب لها، هو موقف انفعالى، كالغضب والإغماء، للشعور يسعى به إلى التغلب على الواقع المتأزم باختلاق عالم "سحرى" يأوي إليه ويلوذ به. من ثم، فالشخصيات الكونديرية ليست شخصيات فعلية ليُعنى الكاتب بوصف مظهرها الجسمانى ووضعها الاجتماعى وحالتها النفسية والمزاجية على الطريقة الواقعية، وإنما هى، كما قلنا، ضرب من تجارب "الأنا" الكونديرية نفسها عبر هذه الشخصيات المنتقاة من خيال الكاتب ومن مختبر الوجود، إن صح هذا التعبير، ولكونديرا بهذا الصدد تفسير جميل يصعب علينا تجنب ذكره:

"الرواية لا تفحص الواقع، وإنما الوجود. والوجود ليس ما تم حدوثه، وإنما حقل الإمكانيات البشرية وكل ما يستطيع الإنسان أن يحققه وأن يفعله لتحديد مصيره"[٢٣].

إلا أن الوجود ليس عالمًا مجردًا أو مطلقًا يستطيع الإنسان أن يفعل فيه ما يشاء، وإنما هو مشروط بظروفه التاريخية التى تشكل خلفيته أو أفقه الذى ينفتح عليه الفعل الإنسانى. ومن ثم، فالإنسان، كما يقول كونديرا فى ضوء فلسفة هيدجر، "لا يُرد إلى العالم كما تُرد العين إلى اللوحة، أو الممثل إلى ديكور المشهد»، إنما هو يتغير كما يتغير العالم. لذلك يجد الكاتب لزامًا عليه تحديد موقفه من التاريخ ومن الرؤية التاريخية للرواية. فالتاريخ، فى نظره، يؤرخ للمجتمع وللأحداث العامة أو الكلية بينما تُعنى الرواية التاريخية ربما بتسجيل حياة الأبطال أو بسرد بعض الأحداث التي يراها مؤلفوها مهمة أو جذابة أو مفيدة. إلا أن ذلك كله لا يحظى باهتمام كونديرا، فهو معنيٌّ أساسًا بتحليل البعد التاريخي للوجود فيما يقدمه من مواقف ممكنة لاختبار شخصياته، وذلك في ضوء كل ما هو نسبي ومتغير.

على هذا النحو، يرى كونديرا أنه ليس عليه الاهتمام بكل الأحداث التاريخية ولا حتى بالهامة منها، وإنما عليه اختيار أفضل الظروف الممكنة لوضع شخصياته أمام مواقف قادرة على كشف تصرفاتها تجاه المشاكل الرئيسية للحياة والوجود سواء من حيث حرية الاختيار والمسئولية والالتزام وغير ذلك من الاختيارات التي تعرض حياتنا للخطر. إلا أن الأدهى من ذلك هو استخدام كونديرا لبعض الأحداث التاريخية الهامشية، التي لايُعنى التاريخ العام عادة بتسجيلها، كمواقف بالغة الدلالة سواء على المستوى السياسي أو الفكري أو الإنساني بعامة؛ وذلك مثل "مذبحة الكلاب" التى اقترفها الروس عند غزوهم لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، والتى استخدمها الكاتب كإطار تاريخى لمناخ رواية "فالس الوداع"، ومثل "عجز" الرئيس الكسندر دوبشيك عن مواصلة حديثه المذاع إلى الشعب التشيكى بعد عودته من زيارته الجبرية إلى موسكو؛ وهو عجز حوَّله

الكاتب فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود" إلى مقولة وجودية للضعف أو العجز الإنسانى المؤلم أمام القوة الغاشمة، وهى مقولة استخدمها ببراعة فائقة فى تفسير سلوك "تيريزا" أمام ما يعتور حياتها من مشاكل عصية على الحل؛ وأخيرًا مثل دور "جاروميل" فى رواية "هناك الحياة" كالوريث الشعرى الأخير لسلالة الشعراء العظام من فيكتور هوجو إلى رامبو للدلالة على النهاية الهزلية للشعر الأوروبى فى زمن "المفارقات النهائية" التى تنتهى، مع ختام العصور الحديثة، بسحق الإنسان وانزوائه تحت وطأة التاريخ التى تجلت إبّان الحرب العالمية الأولى بعد أن بدأت، مع ديكارت، بتتويجه "مالكا وسيدًا مطلقًا للطبيعة"[٤٤].

ولمزيد من فهم التقنيات التى يستخدمها كونديرا فى بناء رواياته، علينا مراجعة تصنيفاته لما يسميه "بالتيمات" أو الموضوعات وعناصرها المشكلة من "الموتيفات". فهو يخبرنا بأن هيكل الرواية عنده يشمل مستويين: مستوى السردية نفسها، ومستوى تطوير الموضوعات. وهو قد ينزلق أحيانًا فيعالج الموضوعات بصورة مباشرة، ومن غير ربطها بأحداث الرواية، وهو عيب يعترف به بالرغم من وجود هذا اللون من الاستطراد خارج السياق فى بعض روايات القرن الثامن عشر الذى يرغب فى إحيائه، كما فعل بصدد موضوع "الكيتش" فى رواية "الخفة اللامتناهية للوجود". وتشكل التيمة أو الموضوع، فى نظر كونديرا، نوعا من "التساؤل الوجودى" الذى غالبًا ما يربطه بمصطلح من مصطلحاته العديدة التى تشكل ركائز أعماله الروائية كالخفة والثقل والكيتش و"الليتوست" (رثاء الذات) والدوار والعجز ونسيان الوجود والذاكرة وغير ذلك من المصطلحات أو المفاهيم التي يجعل منها مادة لضروب من التشكيلات الموسيقية المتمفصلة مع توزيع الفصول والأجزاء طولاً وقصرًا وفقًا لما يريد إحداثه من مؤثرات أو حركات إيقاعية تتلاءم مع جو التيمة أو الموضوع الذي يعالجه. على هذا النحو، تتجلى الحركة السريعة (prestissimo) بصورة ملموسة في الفصول القصيرة ذات الأحداث المتراكمة كفصل "المسيرة الكبرى" في رواية "الخفة اللامتناهية للوجود"، وتبدو الحركة البطيئة(moderato) أكثر تطابقًا مع الفصول الطويلة، وإن كان الكاتب لا يلتزم دائمًا بهذا التناسب الكمي بين إيقاع الحركة وطول الفصول أو قصرها[٤٥].

بصفة عامة يؤمن كونديرا بأن تطورالرواية الأوروبية الحديثة يتوازى في مسيرته مع تاريخ الموسيقى الأوروبية، وإن كان هذا التوازي ليس متطابقًا تمامًا من الناحية الزمنية. على هذا النحو، يعتقد الكاتب بأن نسيان موسيقى باخ العظيم بعد نصف قرن من مماته عام ١٧٥٠ يوازيه نسيان رواية القرن الثامن عشر خلال القرن التالي بعد حجب الرواية الواقعية لها. وكما تم اكتشاف أهمية باخ مرة أخرى خلال القرن التاسع عشر نفسه، ولكن، للأسف، بعد صبغه بطابع الرومانسية التى حجبت الكثير من الثروة اللحنية التى تمثلها أعماله، فإن كبار روائيى أوروبا الشرقية من كافكا وموزيل وبروك وجومبروفسكى وحتى كونديرا عملوا على إحياء جماليات الرواية الأوروبية كما تألقت خلال القرن الثامن عشر خاصة عند سترن وديدرو وريشارسون. على هذا النحو، حاول هؤلاء الكتاب تحرير البنية المعمارية الجامدة للرواية، التى خلفها القرن التاسع عشر، من صرامتها؛ وذلك بإفساح المجال أمام فنون العبث بالشكل والوحدة الفنية فأدخلوا التأمل الفكرى فى صلب الرواية وتخلوا عن الواقعية السيكولوجية وعن "حلم" بلزاك بمنافسة السجل المدني. وكان الهدف من هذا الإحياء هو تجاوز الحدود الجمالية الضيقة لرواية القرن التاسع عشر وفتح المجال أمام الرواية الجديدة للإفادة من كل ضروب الخبرة التى يوفرها المخزون التاريخى للرواية الأوروبية الحديثة. أضف إلى ذلك مسعى كونديرا الخاص فى تخليص الرواية، بعد أن أفسدت الرومانسية العاطفية أعمال كبار الموسيقيين مثل باخ وسترافنسكى وشونبرج، بدورها من هذه *النزعة العاطفية المثالية التى ربط بينها وبين "الكيتش" ربطًا وثيقًا*[٤٦].

ما هي، في النهاية، طبيعة الرواية الكونديرية؟ هل هي تمثل أحد تيارات "ما بعد الحداثة" في بنيتها المفتوحة وفي رفضها لكل يقين؟ أم هي - تجنبًا للأسماء المذهبية الرنانة - ما يمكن أن نسميه بالرواية الاحتمالية؟ ليس من شك في أن كل هذه التعريفات وغيرها أيضًا جائزة وممكنة، إلا أن تعريف الكاتب بنفسه ربما يكون أكثر وضوحًا وربما أكثر مراوغة. إليكم ما يقول كونديرا نفسه عن كونه روائيًا:

"أن أكون روائيًا كان، بالنسبة لي، أكثر من ممارسة لجنس أدبي بعينه. لقد كان موقفًا، حكمة أو وضعًا، وضعًا يستبعد كل توحد مع سياسة بعينها أو دين أو أخلاق أو جماعة بعينها. لقد كان نوعًا من اللاانتماء الواعي، العنيد، العنيف، المدرك لا باعتباره ضربًا من السلبية والهروب وإنما باعتباره مقاومة وتحديًا وتمردًا. لقد انتهيت بمواجهة هذه الحوارات الغريبة: «هل أنت شيوعي، يا سيد كونديرا؟ - لا، أنا روائي». «هل أنت منشق؟ - لا، أنا روائي». «هل أنت تنتمي إلى اليسار، أم إلى اليمين؟ - لا هذا ولا ذاك. أنا روائي»"(١٧).

لقد أراد كونديرا أن يكون روائيًا قبل كل شيء، أي فنانًا مدركًا لخصوصية فنه، بعيدًا عن أهواء الأيديولوجيا وتهويمات الرومانسية والطابع التوثيقي البحت للرواية الواقعية. ولكن هل كان كونديرا بعيدًا فعلاً عن السياسة؟ وإذا كان ذلك ما أراد فأين نضع خطابه في القدس وتبريره لشرعية الاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين وشعبها المنكوب؟

الهوامش :

(1) Kevetoslav Chvatik, le monde romanesque de Milan Kundera. Gallimard, NRF, 1995, pp. 7-8.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ٧ - ٨.

(3) Kundera, L'art du roman. Folio, Gallimard, 1986, pp. 16 - 17.

(٤) نرى هذه البنية الشفاهية واضحة في رواية "جاك الجبري"(Jacques le Fataliste) حيث يطلب السيد من خادمه "جاك" أن يقص مغامراته على الجمع في كل مكان يحلان به، ثم يأخذ أحد الجالسين دوره في عملية القص، وهكذا نحصل على سلسلة لا تنتهي من الحكايات والنوادر، كما نرى ذلك في حكايات ألف ليلة وليلة التي ترجمها إلى الفرنسية أنطوان جالان بين ١٧٠٤ و١٧١٧.

(5) Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture. Ed. Gonthier, 1953 et 1964, p. 53.

(6) E. Husserl, la crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale. Gallimard, 1976 (للترجمة)

(7) Kundera, l'art du roman, pp. 22 - 23.

(8) K. Chvatik, op. cit., pp. 10 - 11.

(9) Paul Valéry, Oeuvres I. Gallimard, la Pléiade, 1957, pp. 988 - 1014.

(10) Kundera, L'art du roman, pp. 20 - 24.

(١١) المرجع نفسه، ص ص ٢٦ - ٢٨.

(١٢) س. شير لا يموفا: "فلسفة الحياة عند ميلان كونديرا- روايات فرنسية لكاتب تشيكي"، مجلة "قضايا الأدب" الروسية، العدد ١-٢ لعام ١٩٨٨. (ترجمة د. أشرف الصباغ - مجلة الثقافة العالمية، الكويت، العدد ٨٨/ مايو ١٩٨٨م، ص ١١٩).

وفقًا لكاتبة المقال نعرف أن كونديرا ولد في عام ١٩٢٩ وهاجر من وطنه التشيكي إلى فرنسا عام ١٩٧٥، أي بعد الغزو الروسي له عام ١٩٦٨؛ وكان والد كونديرا عازفًا للبيانو ومدرسًا للموسيقى؛ ولقد درس كونديرا نفسه الموسيقى ثم علم الجمال والفلسفة وتاريخ الأدب وفن السينما وقام، قبل لجوئه إلى فرنسا، بتدريس "الأدب العالمي" بأكاديمية براغ للفنون- انظر ص ١١٨.

(١٣) الإنتاج الروائى للكاتب باللغة التشيكية يشمل سبع روايات وهى تتوزع على النحو التالى وفقا لتواريخ ترجمتها إلى الفرنسية:

- قصص حب مضحكة .(1986)
- المزحة .(1985)
- هناك الحياة .(1987)
- فالس الوداع .(1985)
- كتاب الضحك والنسيان .(1985)
- الخفة اللامتناهية للوجود .(1989)
- الخلود .(1990)

ب- روايات وكتابات بالفرنسية:

- جاك وسيده، تكريم لديدرو (مسرح) ١٩٩٣.
- فن الرواية (بحث) ١٩٨٦.
- الوصايا المنقوضة (بحث) ١٩٩٣.
- البطء، رواية ١٩٩٥.
- الهوية، ١٩٩٧.
- الجهل، ٢٠٠٣.

(١٤) محمد على الكردى: "إشكالية الكتابة فى الرواية الجديدة"، فصول (زمن الرواية، الجزء الأول)، المجلد ١١، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص ص ٧٧ — ٨٥.

(15) K. Chvatik, op. cit., p. 13.

(16) Kundera, les testaments trahis. Gallimard, Folio, 1993, pp. 11 - 12.

(١٧) المرجع نفسه، ص ١٦.

(١٨) المرجع نفسه، ص ١٧.

(١٩) المرجع نفسه، ص ص ٢٣ — ٢٤.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ص ٢٦ — ٢٧.

(21) L'Insoutenable légèreté de L'être. Postface, Gallimard, 1989, pp. 457 - 476.

(٢٢) وصل الناقد فى آخر دراساته عن كونديرا إلى حد القول بأن هذا الميل إلى العزلة عند "آنيس" يشكل ركيزة من ركائز العمل الروائى لدى الكاتب: «إن هذا الاستعداد، يتلخص دومًا، كما فى حالة آنّيس، فى نوع من الانفصال وعدم التضامن الجذريين تجاه العالم وتجاه النفس فى العالم. إنه نوع من الهجرة والمنفى».

François Ricard, le dernier après - midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera. Arcades, Gallimard, 2003, p. 24 - 25.

(٢٣) انظر المرجع السابق.

(24) Eva Le grand, Séductions du Kitsch. Roman, Art et Culture. Ed. XYZ. Québec, 1996, p. 13 - 14.

(25) Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, p. 357.

(26) M. Kundera, L'identité. Gallimard, p. 12 - 13.

(27) Kundera, L'insoutenable. op. cit., pp. 370 - 371.

(28) Eva Le grand, Kundera ou la mémoire du désir. L'Harmattan, XYZ, p. 43.

(29) M. Kundera, L'identité, p. 15.

(٣٠) المرجع قبل السابق، ص ٤٢.

(٣١) المرجع نفسه، ص ص ٥٣ – ٧٠.

(٣٢) تظهر شخصية "دون–جوان" فى صورة المغوى الملحد فى مسرحية الكاتب الإسبانى "تيرسو دى مولينا": مخادع إشبيليه والضيف الحجرى، عام ١٦٢٥، وسوف تحظى هذه الشخصية الأسطورية باهتمام العديد من الكتاب والفنانين، كما هو معروف.

أما "تريستان وايزولدا" فهما أبطال أسطورة وسيطية تشكل، منذ بزوغها، نقطة البداية لتيمة الحب الفتاك وتيمة الموت باعتباره أسمى حالات الاتحاد بين المتحابين. (عن قاموس لاروس، طبعة ٢٠٠٠، ص ص ١٢٨٨ و١٧٢١).

(33) M. Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être., op. cit., pp. 286 - 290.

(34) Eva Le grand, la mémoire du désir, op. cit., pp. 180 - 181.

لعل النموذج الدون – جوانى الأصيل يذكرنا بالنموذج العربى القديم للتعرض للمرأة الذى كان يحمل فى طياته نوعًا من التحدى "الغريزى" للمخاطر التى قد تودى بحياة المتحدى، وهذا ما تؤكده هذه الأبيات للمتنبى:

وما شرقى بالماء إلا تذكرا   لماءٍ به أهل الحبيب نزولُ
يُحرِّمه لمع الأسـنة فوقه   فليس لظمآن إليه وصولُ

(35) Milan Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, op. cit., pp. 341 - 345.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ص ٢٧ – ٣٧.

(37) Milan Kundera, L'ignorance. Gallimard, 2003, pp. 75 - 79.

تدور معظم موضوعات هذه الرواية حول فكرة الحنين والمنفى. ولسبب اشتقاقى بحت يختار الكاتب لروايته هذا العنوان. فهو يقول بأن كلمة حنين فى الإسبانية(anoranza) مشتقة من الفعل(anorar) القادم من لغة كاتالونيا (enyorar) وهو الفعل المشتق من اللاتينية(ignorare). وفى ضوء هذا التسلسل الاشتقاقى يُصبح الحنين (النوستالجيا) بمثابة: "ألم الجهل" بمعنى: "أنت بعيد ولا أعلم مصيرك. أو وطنى بعيد ولا أدرى ما يجرى فيه من أحداث"(ص ١٢).

(٣٨) المرجع نفسه، ص ص ٨٠ – ٨٢.

(٣٩) المرجع نفسه، ص ص ٢١٨ – ٢٢٢.

(٤٠) يشير جى سكاربتا إلى هذه العبارة فى مقدمته لكتاب إيفا لوجران:

La mémoire du désir, p. 24.

(41) Milan Kundera, L'art du roman, op. cit., pp. 39 - 41.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ص ٤٠ – ٤٣.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ٥٧ و ٤٤ – ٤٩.

(٤٤) المرجع نفسه، ص ص ٥٠ – ٥٦.

(٤٥) المرجع نفسه، ص ص ١٠٣ – ١١٠.

(46) Milan Kundera, les testaments trahis, op. cit., pp. 74 - 92.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ص ١٩١ – ١٩٢.

بناء المرأة المغوية في النص السردي العربي

لطيف زيتوني

تعرف المرأة المغوية في الدراسات الأدبية بأنها ذات إغراء لا يقاوَم، تتسبب قصدا، أو من غير قصد، في خسارة (تدمير، سقوط، جنون، موت) مَن افتتن بها. إنها صورة نمطية تنبع من التمثيل المأساوي والمرعب للجنس (فكرة المرأة القدر)[1]، وتعبّر عن نظرة المجتمع إلى المرأة التي تُوقِع الرجلَ تحت تأثير إغرائها.

مصطلح المرأة المغوية (Femme fatale) فرنسي المنشأ، أُطلق على المرأة التي لا تُقاوَم[2]. وكلمة Fatale صفةٌ تعني: ما هو حتمي، قدَري، لا مَردٌّ له، وتعني أيضا: ما يؤدّي إلى التهلكة أو الدمار، وعندما تُنْعت المرأة بهذه الصفة يجمع النعتُ المعنيين معا.

المصطلح حديث النشأة، لكنّ لمدلوله نماذج تعود إلى أقدم الحكايات التاريخية والأسطورية. فقد عرف الشرق فكرةَ المرأة المغوية وربط اسمها بالشر. وردّدت الكتابات القديمة أسماء نساء شهيرات جلبْنَ التعاسةَ إلى من تعلّق بهنّ من الرجال: كحواء التي تسببت بلعنة آدم، ودليلة التي سلّمت شمشون للموت، وهيلانة التي تسببت بسقوط طروادة، وكليوباترا التي تسببت في انتحار انطونيو. كذلك نقل التاريخ الديني الشرقي حكايات إغواء: كحكاية يهوديت الأرملة الجميلة الحكيمة التي أغوت قائد الجيش الذي يحاصر مدينتها، ثم قطعت رأسه وأنقذت شعبها، أو كحكاية سالومي ابنة هيروديا التي رقصت للملك من أجل أن تحظى منه برأس يوحنا المعمدان الذي كان سجينا لديه.. وغالبا ما تحمل حكايات المرأة المغوية في الكتب الدينية عِبَرا أخلاقية. فحكاية الزانية في سفر الأمثال من كتاب العهد القديم[3] يمكن تقسيمها ثلاثة أقسام: كلام المرأة للرجل؛ أي الإغواء، ثم سقوط الرجل في الإغواء؛ أي الدمار، وأخيرا التحذير من الصيّادة الشرّيرة التي تترصّد طرائدَها من الرجال الأشداء، ولا يقوى أحدٌ على مقاومتها؛ أي العبرة الأخلاقية.

لا تقتصر حكايات المرأة المغوية على ما تنقله الأساطير أو الموروث الديني. فقد حفظ لنا التاريخ الحديث حكايات نساء حقيقيات استخدمن الإغواء سبيلا لتحقيق غاياتهن[4]. ولا تقتصر حكاية المرأة المغوية على المرأة وحدها؛ لأن إغواء المرأة يتوجه إلى الرجل، ولا امرأة مغوية من دون رجل مصاب بسحرها[5].

وغالبا ما يكون إغواء المرأة محكوما بظروفها: فقد تكون المرأة تعرضت للظلم فيكون إغواؤها عملا انتقاميا، أو عاملة في مؤسسة أمنية تحتاج لهذه الخدمة فيكون إغواؤها هو وظيفتها، أو تعاني من حالة هستيرية فيكون إغواؤها نتيجة لمرضها. لذلك لا يمكن أن تحمل وحدها مسؤولية التدمير الذي تتسبّب فيه[6].

هـل هـناك بنية خاصة بالمرأة المغوية ؟ هذا ما يحاول هذا البحث تبيانه من خلال النظر في تجليات المـرأة المغوية في النتاج السردي القديم والحديث: الحكائي والقصصي. ولا بد لذلك من وضـع تصـوّر للعمـل، فنركز على طبيعة الجهة المغوية (امرأة أو بديل رمزي)، وعلى القصدية (لأن الاغـواء لـيس دائما مقصودا)، وعلى الغاية (لأن الإغواء إذا كان مقصودا فهو مقصود لغاية)، وعلى النتـيجة (لأن الغايـة قـد تـتحقق أو لا تـتحقق)، وعلى النهاية (وهي الحال التي تصل إليها المرأة المغوية والرجل المغوى في نهاية الرواية).

١- الشخصية:

قـد يـبدو مـن نـافل الكلام القول إن المرأة المغوية هي أساسا امرأة. ولكن النظر إلى الموروث الحكـائي القديـم والحديـث يـبين أنها لم تقتصر على الطبيعة البشرية وحدها. فقد كان لها في كل عصـر بديل رمزي. ففي الأساطير اليونانية اتخذ هذا البديل شكل جنيات البحر اللواتي قال عنهن هومـيروس في «الأوديسـة»: إنهـن «يفتنّ بطـلاوة أصـواتهن كـلّ حـي يقترب منهنّ، وأن الشاطئ المحيط بمساكنهنّ طغى عليه البياض من كثرة العظام والبقايا البشرية». واتخذ البديل أحيانا شكل إلاهة (فينوس، أفروديت) ترمز إلى الشغف الجامح، وتفتن من تريد تدميرهم.

وقـد حفـل كـتاب «ألـف لـيلة ولـيلة» بحكايات العشق بين إنسي وجنية. فكانت الجنية تغـوي الـرجل أحـيانا. وكـان الرجل يقع أحيانا أخرى في الإغواء لمجرد رؤية صورتها مرسومة أو مطرّزة[7]. وقـد توسّـع الأدب الرومنسـي في هذه البدائل، فألبس زي المرأة المغوية للأرض، كما في أقصوصـة «العـم نخلـة»[8] ليوسـف حبشـي الأشـقر، حيـث يروي العم نخلة لأولاد الضيعة حكاية شـهوان الفـلاح العملاق الذي كانت أمه عاقرا فنذرت إنْ هي وضعتْ ولدا ذكرا أن تزوّجَه للأرض. «وكانـت الأرض في ذلـك الحـين صبية سمراء الوجه، كريمة النفس، دمعها عينٌ من الماء سمحاء، وابتسـامتها أزاهـر في الحفـافي، وخضـرة في الجلـول»[9]. ورأت الأرض عريسـها جمـيلا فأعجـبها، وتعـاهدا عـلى الحـب والوفـاء إلى الأبـد. ومع كرور الأيام بدأ الضعف يسري إلى هذا الحب، فتعلّق شـهوان بجنّية أغرتْه بالذهب، واتفقا على ترك الأرض والسفر. ولم تترك الأرضُ وسيلة لاسترضاء شـهوان، ولكـنّه لم يلِـنْ لهـا. وأدركـتها الغيرة فثارت، وأجبرت الجنية على قتل شهوان بنفسها. لقد عـالج الأشـقر مشـكلة القرية في زمانه بالحكاية الرمزية. فقد كانت الهجرة هي أكثر ما يغري الشـباب الحـالم بالغـنى والـراحة، الهـارب مـن عمـل الأرض الذي لا ينتهي. فكانت الهجرة هي الجنية، وكان الوطن هو الأرض التي تغري وتحب وتعطي، ولكنها تغار وتنتقم.

وألـبس الرومنسـيون زي المـرأة المغويـة للمديـنة التي تغري القروي السـاذج الحالم بالهجرة إلـيها؛ فتأخذ مالـه وتعيده إلى القرية ميـتا أو مفلسـا. نجـد هـذه الصـورة في كـتابات الكثير من القصاصـين، ومـنهم كـرم مـلحم كـرم في «أقصوصـة جبور في بيروت»[10]، ومارون عبود في أقصوصة «طبيـب امـرأته»[11]. ويمكنـنا اعتـبار أقصوصة «جبور في بيروت»، من حيث المضمون، إحدى أكثر أقاصيص المرحلة الرومنسية الأولى تصويرا للمدينة/المرأة. ومع أن المؤلف بالغ في تكديس الأحداث، فجعـل الـبطل يمـرّ بكـل الـتجارب السـيئة، ويفـوّت كـلَّ الفرص الممكنة، فإنه لم يخرج عن إطار الإغـواء المديـني الـذي يشـكل أسـاس موضـوعه. وتحوي هذه الأقصوصة أهمَّ المغريات الاجتماعية المديـنية: أي الجـنس والمال والمغامرة. وهذه المغريات التي لا يمكن تصوّرها خارج المدينة، لا يمكن أن تـتحقق إلا بوجـود امـرأة حـرّة. لهـذا لا تنفك صورة المدينة المغوية عن صورة المرأة المغوية؛ فما الأولى سـوى شـكل مـن أشـكال الثانية؛ كلتاهما تدمّران الرجل الذي يقع في إغرائهما. ولقد دمّرت المديـنةُ جبّور: «فمـا لقيه في بـيروت حَـرَمَه الابتسـامةَ طولَ دهره، وطعنَه في كرامته، ومالَ به إلى هجْر الناس..»[12].

صورة المدينة/ المرأة المغوية جاءت من المقابلة بين القرية برتابة حياتها ومحدودية آفاقها وسطوة تقاليدها وخضوع المرأة فيها من جهة، والمدينة بتنوع أوجه الحياة فيها وانفتاحها على العالم الرحب وقدرة أهلها على التفلت من التقاليد وتمتّع المرأة فيها بقدر واسع من الحرية الشخصية. لهذا رسم الكتّابُ القريةَ والمدينةَ بصورة امرأتين متقابلتين: الأولى موصولة بالماضي، والأخرى مأخوذة بالحاضر، وبينهما ما بين التمدّن والتخلف، وما بين الحرية والسجن. ومن يعدْ إلى الأدب العباسي يجدْ إشارات كثيرة إلى هذا التقابل، مصدرها اختلاف أوجه الحياة بين ماضي العرب وحاضرهم في ذلك العصر، بين ما تعودوه وما واجهوه من ألوان الحياة المجلوبة من الأمم الأكثر تمدّنا. ومن الإشارات المعبّرة والشائعة مقارنة المتنبي بين جمال الحضارة (أي أهل الحضر) وجمال البداوة (أي أهل البادية) [١٣]. ولكن الأدب الحديث تناول الموضوعَ في أبعاده العميقة، وصوّره صراعا بين حضارتين وبين زمنين[١٤]. وكانت الرواية هي الأكثر تفصيلا والأوسع تصويرا لهذه المقابلة ولنتائجها الاجتماعية[١٥].

٢- القصدية:

عرف التراث العربي القديم الكثير من حكايات العشاق[١٦] وجنون الحب التي تدور في الجملة على افتتان شابٍّ بفتاة إلى حدّ الهوَس الذي يؤدّي إلى دماره. وقد حفظت أخبار الأدب أسماء: قيس وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، وغيرهم ممن تجاوز عشقُهم المألوفَ؛ فأصبح على كل لسان. وقد أفرد ابن قيم الجوزية فصلا مستقلا لحكايات هؤلاء العشاق المولّهين ضمن كتابه «أخبار النساء»، أسماه «باب مَنْ صيّره العشقُ إلى الإخلاق والجنون». واللافت في الحكايات العربية القديمة أنها لا تتوقّف، عادة، على صورة الإغواء، بل على صورة التدمير الذي يصيب الرجلَ العاشق. فهي لا تنظر إلى المرأة المغوية، بل إلى الرجل الواقع في الإغواء؛ فتعرض الحدث من خلاله، وتركز التصوير على أحواله وعواطفه.

وغياب التركيز على الإغواء قد يكون نتيجة غياب القصد لدى المرأة. فهناك حكايات كثيرة تصف وقوع الرجل في الافتتان من دون أن تتقصّد المرأة إغواءه، وأحيانا من دون أن تراه. ففي «ألف ليلة وليلة» «كثيرا ما يحب الرجلُ امرأة لا يكاد يعرف من أمرها شيئا، بل إنه قد يكون رآها تُطِل من طاقة فيحبّها، ويحبّها يومَ زفافه فيترك عروسَه من أجلها، كما نجد في قصة عزيز وعزيزة، أو قد لا يعرف عنها أكثر من صورة أو وصف سمعه، أو أكثر من حلم رآها فيه، أو صورة مطرّزة لها في قباء»[١٧]. ومن أوضح الأمثلة على ذلك ما نجده في قصة سيف الملوك وبديعة الجمال: «وفتح (سيف الملوك) البقجة، فرأى فيها قباء من شغل الجان، ففتح القباء، وفرّده، فوجد على البطانة التي من داخل، من جهة ظهر القباء، صورة بنت منقوشة بالذهب، ولكنّ جمالها شيء عجيب. فلما رأى هذه الصورة طار عقله من رأسه، وصار مجنونا، ووقع على الأرض مغشيّا عليه، وصار يبكي ويلطم على وجهه..» [١٨].

كذلك لا يكفي أن تتجمل المرأة لكي نقرّر أنها تتقصد الإغواء. فالمرأة لا تتجمل دائما للبحث عن مغامرة، بل للحصول على النظرة التي تولّد فيها الرضى[١٩] وتُشعرها بأنها جميلة ومغرية[٢٠]. وهذا الشعور يأتيها من نظرات الإعجاب التي يبديها الناس، ممن تعرفهم وممن لا تعرفهم. فالرجل قد يفتنه جمال المرأة أو حديثها أو عطرها أو ضعفها، وقد يغلب الافتتان على نفسه إلى حد الهوس والمرض وربما الموت.

نجد هذا في رواية إلياس خوري «يالو»[٢١]، حيث إغواء شيرين ليالو لم يكن متعمّدا بل جاءت به الصدفة التي حكَمتْه بمصيرها، ورائحةُ عطرها التي حركت فيه الرغبة، وخوفُها الذي أشعره برجولته. وقع يالو في الإغواء فوقع في الحب[٢٢]، وقد تركته شيرين «يتعذّب سنة كاملة في انتظارها. سنة وهو لا يرى غير الوعد في عينيها الصغيرتين. سنة وهو يتلفن كلّ يوم، وينتظر

تحت نافذة بيتها أو أمام مبنى شركة عرايسي للإعلانات حيث تعمل»[٢٣]. ثم ضاقت نفسُها من ملاحقته لها، فوشت به، فدخل السجن، وعرف أقسى ألوان العذاب، ولكنّه بقي مستعدا لمسامحتها، وفتح صفحة جديدة معها»[٢٤].

كانت شيرين ذات عينين صغيرتين، وشعر أسود، وزندين أبيضين، جميلين، "أطيب من الرز بحليب"، تشرق رائحة البخور من كفّيها[٢٥]، تتكلم الإنكليزية والفرنسية، وتلبس تنورة قصيرة[٢٦]. أما الضحية، يالو، فكان ذا قامة نحيلة، ووجه أسمر طويل، وحاجبين مقفلين[٢٧]، وعينين صقريتين[٢٨].

أما الإغواء المقصود فيتجسد خصوصا في القصص السياسية، ومن أمثلته قصة «تمارا»[٢٩] لخليل تقي الدين. تتميّز هذه القصة بأن حكايتها كلّها تجري وفق البرنامج السردي للمرأة المغوية. فهي تروي حكاية فتاة روسية عاشت في ظل النظام السوفييتي الذي نعته الكاتب بصفتي الفقر والتجسس. كانت تمارا في السادسة عشرة من العمر حين تعلقت بجندي روسي وعرفت معه الحب والجنس، وحين أخذته الحرب منها، داوت وحدتها وشهوتها بالترفيه عن جنود بلادها. ولكن القدر الذي جمعها بالسفير يوليسيس كان يخبئ لها مهمة أخرى من صنع أجهزة المخابرات الروسية، هي مهمة التجسس على السفير العاشق.

كانت تمارا المغوية صبية شقراء، دقيقة الساق والخصر، مشقوقة الثوب عن فخذين كالمرمر، عارية الصدر والظهر عريا يكشف عن جمال مدهش جارف وفتنة صارخة تغوي وتثير[٣٠]. لم يكن لتمارا عقلٌ يفكِّر ويدبِّر. كانت فتنة ثائرة وجسدا مشتعلا[٣١]. كانت فتاة مستهترة محمومة، لم تصد رجلا ولم تمتنعْ على إنسان، ولكنّها حين التقتْ السفير تلك الليلةَ تحصّنتْ وتأبّت على الاستسلام[٣٢]. أما الضحية، السفير يوليسيس، فلم يكن قادرا على المقاومة. أخرجته تمارا من عقله. «خمسة عشر يوما ذاق فيها السفير يوليسيس عذاب الجحيم. ألهبته تمارا اللعوب، وردّته طفلا ساذجا، وجعلته ألعوبة في أناملها المعبودة تفعل به ما تشاء. لا تأتي إلا لتفرّ، ولا تبتسم إلا لتعبس، ولا تلين إلا لتقسو»[٣٣]. فانصرف عن عمله وواجباته إلى هذا الحب الجارف الذي عصف به، وجعل الدنيا في عينيه فتاة لعوبا رائعة الجمال[٣٤].

قصة الإغواء في الرواية السياسية والاجتماعية تشبه القصص الحقيقية التي يرويها التاريخ. إنها استمرار للنوع الأسطوري والقديم من المرأة المغوية؛ حيث الإغواء مرسوم من القدر أو الآلهة أو السلطة أو الحرمان.

٣ – الوسيلة :

الفكرة الشائعة عن الإغواء هي أن وسيلته الجسد. فالمرأة تراود فتاها عن نفسه في الحكاية القرآنية[٣٥]، أو تستثيره كما في «تمارا»، أو تنفذ طلبه كما في رواية «ليال أخرى[٣٦]»، أو تعرض نفسها عليه كما في «الجمر الغافي».

وهناك صورة طريفة للمرأة المغوية المستسلمة، تشكل النقيض التام للنموذج السينمائي: إنها الفتاة المجهولة في رواية «المستبدّ[٣٧]» لرشيد الضعيف. يقدّم الكاتب هذه الفتاة واقفة تدير ظهرها للرجل: «كانت تقف أمامي مباشرة أنثى تدير ظهرها نحوي. كانت طويلة الشعر يتدلى شعرها على كتفيها حتى أعالي ظهرها. وكانت طويلة القامة إذا ما قيست بمتوسط أطوال الواقفين في الغرفة. كانت تلبس فستانا يغطي حتى ركبتيها – كذلك كانت الموضة. لم يكن في استطاعتي تحديد عمرها... وكانت تفوح منها رائحة أنثى بدأت تستسلم في مناماتها لخيّال»[٣٨]. أما الضحية فأستاذ يخلط سواد شعره بعض البياض. يخاف كثيرا، ويشكو من الأرق والصعوبات العاطفية والجنسية، تراثي في الطعام ومنفتح في القضايا الأخرى[٣٩].

الوصف الذي تقدّمه الرواية للمرأة يخفي ويبدي. فهو يتركّز في الظهر والشعر، والشّعر هو «أحد الجمالَيْن»، و«كان العرب يرغبون في الشعر الكثيف الطويل السبط الناعم الذي يتدلى إلى ما تحت ردفي المرأة... أما متظرّفات العباسيين فكنّ يرسلن شعورهن ضفائرَ وذوائبَ وراء ظهورهن، أو يجعلنها جدائل تتدلّى على أكتافهن»[40]. والوصف في الرواية يوجّه القارئ رأسا إلى الشهوة. فالفتاة في الرواية تثير الشاب برائحتها؛ فيقدم، فتستسلم... ثم تختفي. ويجعل الكاتب الفتاة مجهولة الاسم ليتسلّى له تسميتها بالأنثى، ثم يستغل هذه التسمية لتشبيهها بأنثى الحيوان التي يفرز جسدُها رائحة مخصوصة في فترة النزو (période de rut) لإثارة الذكر واجتذابه إلى التلقيح، ثم تبعده بعد ذلك لانتفاء الحاجة إليه.

ويمهّد راوي «المستبد» لوقوع الرجل في الغواية بحدث خارجي هو القصف الذي أجبر الناس على النزول إلى الملجأ حيث البلبلة تضعف الحذر. وفي وسط عتمة الملجأ، وبعد أن مضت ساعة الانفجار، أحسّ الأستاذ الجامعي أن الفتاة التي كانت واقفة أمامه صارت جالسة عليه والتصقت به في ارتخاء واستسلام. فذاق معها لذة لم يحلم بمثلها «ولم أحسّ بجسدٍ كما أحسست بجسدها،[...]، ولم تحتلّني شهوة أوْ لذّة أو طمأنينة كما احتلتني اللذة حين احتللتها..»[41]. وعاد له شعوره بالحياة بعد أن كان فقد الشعور بالحياة. وأدرك أن باب السعادة انفتح له، ووقع في فخ الإغواء.

أما الإغواء بغير الجسد، فأشهر صوره القصصية هي صورة شهرزاد في «ألف ليلة وليلة». كانت شهرزاد امرأة مغوية خطّطت لإيقاع شهريار تحت تأثيرها، ولها من وراء ذلك غاية مرسومة منذ البداية هي إنقاذ بنات جنسها. تبدأ حكايات الليالي بحكايةٍ - إطار هي حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان. وفيها تظهر شهرزاد وقد اتخذت قرار الإغواء: « بالله يا أبتِ زوّجْني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فدى لأولاد المسلمين وخلاصهم من يديه»[42]. وهيّأت شهرزاد خطّة للإغواء أفردت فيها دورا لأختها الصغرى: «وكانت قد أوصت أختها الصغرى، وقالت لها إذا توجّهتُ إلى الملك وأرسل في طلبكِ، فإذا جئتِ عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي: يا أختي حدّثيني حديثا غريبا نقطع به السهر، وأنا أحدّثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله»[43]. ونجحت شهرزاد في إطلاق الخطّة حين وافق الملك على الإصغاء إلى أولى حكاياتها. لم تغو شهرزاد الملك شهريار بجمالها، بل بالحكاية: «وأدرك شهرزاد الصباح؛ فسكتت عن الكلام المباح، فقالت لها أختها: ما أطيب حديثك وألطفه وألذّه وأعذبه، فقالت لها: وأين هذا مما أحدثكم به الليلةَ القابلة إنْ عشتُ وأبقاني الملك، فقال الملك في نفسه والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها»[44]. ولأن الإغواء ليس إغواء الجسد، لم يصف لنا راوي شهرزاد جمالها، بل ثقافتها: «جمعت ألفَ كتاب من كتب التواريخ المتعلّقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»[45]. ونجحت شهرزاد، «وخلع على وزيره أبي شهرزاد خلعة سنية جليلة، وقال له: سترك الله حيث زوّجتني ابنتك الكريمة التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس»[46]. ولكن إنقاذ بنات الناس لم يتحقق إلا بتدمير شهريار الظالم وإعادة شهريار العادل. لم يكن سلاح شهرزاد في الإغواء هو الجسد، بل الكلام. فشهريار انتقل من العدل إلى الظلم حين تبدلت صورة الزوجة عنده من الإخلاص إلى الخيانة. ولا سبيل أمام شهرزاد إلى فك عقدته غير تبديد فكرة الخيانة عنده، وهذا لا يكون بالإثارة بل بالإقناع.

٤ - الغاية :

قد تغوي المرأة لتدمر، فيكون التدمير هو الغاية سواء نجحت في محاولاتها أو فشلت. ولرغبة المرأة في التدمير أسباب ذكرناها وغايات نجد بعضها في رواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد. كانت زينة فتاة جميلة، لا يقع نظر أحد عليها إلا جذبته سمرتها وفتنته عيناها[47]. وكانت

حـرونا تـتقذّر وتتكبّر[٤٨]، خصوصـا مـن الجنود الأتراك. أما الضحية راسم بك فرجل أشرف على الخمسـين، طويـل القامـة، متصـلب كـالعمود، له شـاربان كثيفان، وحاجـبان معقوفـان، وكـتف تـنخفض عن الثانية، وجزمة لها مهماز له وشوسة مخيفة. كان راسـم بك قائد الكتيبة التي احتلت تلك المنطقة، له الأمر المطاع لا على العسكر فقط، بل على الأهلين جميعا وما يملكون[٤٩].

«كـان فـرحُ الضـابط لا حـدّ له. زعمت له أن جدّها هو الذي أوفدها، لا طمعا بالبقرة فهي هديـة مـنه إليه، بل تشرّفا بالقائد الكبير والحاكم الخطير. وكانت تتكلّم خافضة رأسها وفي صوتها ارتجـاف. ولم يكـن ذلك إلا لـيزيدها إغـراء ويـزيد راسم بك تشوقا إلى التمتّع بمحاسنها المصونة؛ فـاندفع ينـثر الوعود الطيبة، ويبسط حبّه في عبارات مختارة، ويكشـف بين هذا وذاك عن مخبّئات طبعه، حـتى وقع في ذهنه أنها استأنست به، فرفعت وجهها إليه، وابتسمت ابتسامة الاطمئنان؛ فكـاد يطـير فـرحا، وقـام مـن فـوره يـريد أن يقفل الأبواب ويطرد الحجّاب، ولكنّها استمهلته إلى الليـل، وأرسلت إلـيه غمـزة! فطـار لعناقها، فردّته بدلال. ومضت في البيت ترتيبا للأثاث ونفضا للغبار، تضاحكه فيعابث، ويطاردها فتداور، حتى أرخى الظلام سدوله..[٥٠]».

كـان إغواء زينة للضابط التركي راسم بك جزءا من خطة القتال، وقد اقتضت الخطة أن تغـوي عدوهـا لتقتله، وحين فعلت استحقت لقب المرأة المغوية. وهذه الصورة التي قدّمها عوّاد هي إحـدى الصـور الإيجابـية للمرأة المغوية؛ لأن الإغواء هنا هو وسيلة لغاية نبيلة هي مقاومـة المحتل وتحريـر الوطـن[٥١]. والمـرأة هنا تميت، ولكنها أيضا تستميت؛ فتخاطر بالغالي طمعا فيما هو أغلى وهو تحرير شعبها.

هـناك حالـة أخـرى مـن الإغـواء للقـتل تقدّمهـا رواية «ليال أخرى[٥٢]» لمحمد البساطي؛ حيـث الرغـبة في الـتدمير تشـهد عملـية تحـوّل ينقلها من الميل الباطني في سـياق الرواية إلى القصد الواعـي في نهايـتها. تعرض الـرواية حـياة امـرأة عبر أربع مراحل «صباحا، ظهرا، مساء، ليلا». تطغـى في الأولى صورة أبيها، وفي الثانية صورة زوجها، وفي الثالثة صُوَرُ القتل اللاواعي، أما الرابعة فتنفـتح عـلى الانـتقام الواعـي المقصـود. فـالأب دمّـر زوجته حين خانها، والزوج دمّر زوجته حين هجـرها، والـرجال الذيـن عرفـتهم لم يـروا فـيها سـوى أنانيتهم ومتعتهم. كان الرجل يدخل بيتها فيتصـرّف تصـرّف السـيد: يسـتحم دون اسـتئذان، ويسبقها إلى السرير، ويناديها إليه فتطيع. وما كـان الأمر ينتهي عند خروجه، بل بعد ذلك بنصـف سـاعة، حين كان يُعثر عليه مقتولا في الطريق. لم تكـن المرأة تسـتدرج عشاقها في البداية، ولا كانت تقتلهم بوعي منها، ولكن شخصيتها اللاواعية كانـت تنـتقم لهـا من الرجال؟ وشيئا فشيئا أخذ سلوكها الباطني في الصعود إلى السـطح، حتى إذا وصـلت الـرواية إلى الفصـل الأخـير نجـد المـرأة قـد تحولـت إلى الإغواء المتعمّد الواعي بقصد القتل والتدمير.

في مقـابل السـعي إلى الـتدمير يجـد القـارئ غاية أخرى لغواية المرأة هي تحقيق الرغبة، الشخصـية أو غير الشخصية. وقد تكون هذه الرغبة هي الحب أو المتعة الجسـدية أو إثارة الاهتمام. نجـد هـذا في «الجمـر الغـافي» لأملـي نصـرالله، كما نجده في «الوباء[٥٣]» لهاني الراهب. تقدم رواية «الوبـاء» حكايـة امـرأة جمـيلة ومـتحرّرة وزوجـة «آغا» في بيئة قروية فقيرة ومحافظة. أثارت مريم خضـير شـهوة رجـال قـرية الشـير، وشـغلت أخـبارُ علاقاتها أحاديثَ النساء والرجال. ولم تكتفِ بعشـيق واحد؛ لأن الملل كان يتسلل إليها سريعا، فكانت تهجر العشيق إلى عشيق آخر. وحدَه بدر جـندار احـتلّ موقعـا في قلبها؛ أحبته وأحبها[٥٤]، وكان هذا قدره القاتل[٥٥]. فقد مات بالسمّ الذي أعدّتـه لـزوجها. أمـا الزوج حسن آغا، وهو أكثر الشخصيات خضوعا لإغوائها، فقد أحبها إلى حدّ غـضّ الـنظر عـن جموحهـا، وباع أملاكه الواسـعة لتبرئتها من جريمة كان فيها الضحية المقصودة، وانتهى به حبه إلى الفقر والنزوح والانزواء.

كانت مريم خضير، المرأة المغوية، خرافة، جميلة إلى حد الوهم. تحكمت فيها رغباتها[٥٦]. فكانت الأسطورة، الشيطان، العاشقة، القاتلة، الزانية، المسكونة، الساحرة[٥٧]. وكان أول ضحية لها هو زوجها حسن آغا الغفري المبهوت أمام جمالها، العاشق المسحور، العاجز عن كبح رغباتها، المستسلم أمام مشيئتها، المتخلي عن كل مقاومة[٥٨].

٥- النتيجة :

هناك أربعة احتمالات يمكن أن تستقر عليها النتيجة:

- أن تنجح المرأة المغوية في الإغواء فتحقق غايتها: كدليلة مع شمشون، وتمارا مع يوليسيس، وزينة مع راسم.
- أن تنجح في الإغواء وتفشل في تحقيق غايتها: كنزهة مع جبران.
- أن تفشل في الإغواء فلا تحقق غايتها: كزليخا امرأة العزيز مع يوسف، والجارية مع ابن الملك.
- أن تفشل المرأة في الإغواء وتنجح في تحقيق غايتها: وليست هذه من حالات المرأة المغوية؛ لأن النتيجة لا تتحقق بالإغواء، بل بسبب آخر، وبالتالي لا بد من تجاهل هذه الحالة.

أ - تنجح المرأة المغوية في الإغواء فتحقق غايتها:

فإذا كانت غايتها تدمير الرجل فنجاحها يعني حكما حصول هذا التدمير، سواء أكان ماديا كقتل الضابط التركي في «الرغيف» أو قتل الرجال في «ليال أخرى»، أم معنويا كتدمير حقد شهريار وإنقاذ عذارى مملكته. وإذا كانت غاية المرأة المغوية غير التدمير فإن نجاحها يكون بتحقيق هذه الغاية: نجاح تمارا في «تمارا» هو في التجسس على السفير يوليسيس، ونجاح مريم خضير في «الوباء» هو في استمالة الرجال الأشداء وتحقيق متعتها.

ب - تنجح في الإغواء وتفشل في تحقيق غايتها:

إما لأن إغواء المرأة غير مقصود وبالتالي لا غاية له، كشيرين في «يالو»، وإما لتردّد المرأة في استغلال نجاحها، كالفتاة في «المستبد» التي تركت الأستاذ يبحث عنها من غير طائل، وإما لتردّد الرجل، كجبران في «الجمر الغافي» الذي هرب من إغواء نزهة:

تقدّم «الجمر الغافي» حكاية مهاجر غني يدعى عبدالله عاد إلى القرية بحثا عن عروس. فاختار فتاة رقيقة بسيطة تدعى ليا. وتبعا للعادات القديمة انتظرت نساء القرية ظهور الدليل على فحولة العريس وبكارة العروس، فإذا العريس العاجز يتّهم زوجته ويطلّقها، ثم يذهب إلى قرية أخرى، ويتزوج فتاة تدعى نزهة، ويسافر بها إلى أميركا. وكانت العروس الجديدة طموحة تحلم بالمال والسفر وتصغر العريس بسنوات كثيرة؛ فعقدت معه صفقة ظنتها رابحة، ثم اكتشفت أن المال لا يعوّض الرجال، وأنها كانت الخاسرة. «عيشتي مع عبدالله خيانة... حياتنا فارغة. لا حب ولا أولاد. وحسبت الشغل يعوضني، الشغل والمال. لكن هذا كله كان سرابْ..»[٥٩]. حاولت إغواء جبران فامتنع، وغادر أمريكا إلى لبنان تخلصا من عذاب التمزق بين رغبته فيها ورفضه خيانة زوجها. «وكلما حاول أن يتحرّر، ويخلع عنه ذلك الشعور بالضعف، حيالها، ازدادت سطوتها، وسلطانها عليه. وإذا به يغرق أعمق وأعمق في تيار إغرائها، وكأنما ضعفه بات مصدرا لقوّتها»[٦٠]. وفي لبنان عاش جبران، كما عاشت ليّا قبله، منعزلا مدمّرا. ومرّ الزمن ومات عبدالله؛ فعادت نزهة إلى لبنان وتزوجت شابا يدعى ديب، وسافرت به إلى أمريكا. وكان ديب طموحا، يحلم بالمال والسفر، ويصغر نزهة بسنوات كثيرة.

كانت لنزهة، المرأة المغوية، عينان لوزيتان، وسمرة جبلية خمرية، تتميز بلباسها الأنيق وتصفيف شعرها. نشأت مثل وردة بلا سياج؛ فكانت متمرّدة، متعلمة، واعية، جريئة، تخفي في صدرها طموحات ورغبات، وكانت لها تلك القدرة الوحشية على الإغراء وجرّ الرَّجُل من رموش عينيه، حتى إذا سقط وتلاشى أمام قوتها انسحبت بلباقة متذرّعة بزواجها[61]. أما جبران، الضحية، فكان آدميا ومترددا وجبانا[62]. ومثل هذه الصفات تجعل المواجهة خاسرة سلفا. فكيف للرجل الآدمي أن يصمد أمام امرأة متمرّدة ذات رغبات، وكيف للرجل الجبان أن يقاوم المرأة الجريئة. لهذا وقع جبران في الإغواء، «داخ، زاغ، ضاع... لجأ إلى الشراب والتدخين، وفقدَ وعيه مرارا، ولم ينجح في غسل صورتها من عينيه، بل إن استرساله في محاولات طردها كان يعيدها إليه أقوى وأشد إغراء»[63]. لقد وقع جبران في إغواء نزهة، ولكنه وجد أن قربها ممنوع وبعدها عذاب؛ فآثر الهروب، وفشلت نزهة في الحصول عليه.

تقوم رواية الجمر الغافي، إذن، على برنامج إغواء مركّب: عبدالله أغوى نزهة، ونزهة أغوت جبران. لقد كرّرت نزهة برنامج عبدالله. وهذا البرنامج المفتوح على التكرار، والذي يتناوب فيه الرجل والمرأة، موجود أيضا في «تمارا» التي حاولت إغواء راموفيتش فوقعت تحت سحره وأصبحت هي المغوية. وقيمة هذا التكرار أنه يقدّم المرأة المغوية مقرونة بالرجل المغوي؛ فيعمّم صورة الإغواء على المرأة والرجل، ويحوّله إلى سمة بشرية عامة.

ج – تفشل المرأة في الإغواء وتفشل تاليا في تحقيق غايتها: كامرأة العزيز التي قاوم يوسف إغراءها، وتمارا التي تمكن السفير راموفيتش من تبديل اتجاه اللعبة لصالحه فأغوى تمارا بدل أن تغويه، وابن الملك الذي صدّ محاولات الجارية في «ألف ليلة وليلة»[64] وأفشل إغراءها:

تروي «حكاية الملك وولده والوزراء والجارية» أن ملكا رُزق بولدٍ ذكرٍ بعد طول زمان. فلما بلغ الولد رأته محظيةُ أبيه، فأظهرت له حبّها، ولكنّ الصبي صدّها، وهدّدها بفضح أمرها؛ فخافت، وشكَتْه لأبيه، واتّهمته بمراودتها عن نفسها. واغتاظ الملك لذلك غيظا عظيما؛ فأحضر وزراءه وأمرهم بقتل ابنه. فاتفق هؤلاء فيما بينهم على إنقاذ الغلام. وكانت حيلتهم في إنقاذه أن يروي كلٌّ منهم للملك حكاية في كيد النساء ليشكّ الملك في دعوى الجارية. أما الجارية فكانت تأتيه في كل يوم وتقنعه بالتمسّك بقراره، إلى أن وصل الصبي وفضح أمرها.

د – تفشل في الإغواء وتنجح في تحقيق غايتها: نجد هذه الحالة في عدد من القصص الاجتماعية التي يقنع فيها أهل الفتاة الشابَ بالزواج من فتاتهم عن طريق إغرائه بالمال أو الترقية أو عن طريق الابتزاز أو التهديد. وفي هذه الحالات كلها لا تتحقق غاية المرأة من خلال نجاحها أو فشلها في الإغواء، بل يتدخل طرف ثالث يلعب هو الدور المؤثر. ولا بد للسردية من تجاهل هذا الاحتمال؛ لأنه خارج عن إطار المرأة المغوية.

٦– النهاية:

قد تنجح المرأة في الإغواء أو تفشل، وهذا ينعكس في تحقيقها لغايتها، وقد تحقق غايتها أو تفشل فيها، وهذا ينعكس في النتيجة. ولكن ما هي الحال التي تستقر عليها المرأة المغوية والرجل المغوى بعد أن تتعين النتيجة ؟

بالإمكان أن نرسم هذه النهايات انطلاقا من النتائج:

أ – تنجح المرأة في الإغواء وتحقق غايتها: تنعم بإنجازها، والرجل يتدمّر: زينة في «الرغيف» تقتل راسم، وتتحول إلى بطلة مقاومة وطنية، وراسم يموت. مريم خضير في «الوباء» تحظى بحريتها في التمتع بالرجال، وزوجها يتدمر معنويا وماليا.

ب – تنجح في الإغواء ولا تحقق غايتها: لا تنعم بإنجازها والرجل يتدمّر: نزهة في «الجمر الغافي» تفشل فلا تحقق أية متعة، ولكن جبران المغوى يتدمّر نفسيا واجتماعيا.

ج – تفشل في الإغواء وتفشل في تحقيق غايتها: تدمّر المرأة وينجو الرجل: الجارية في «ألف ليلة وليلة» ينكشف أمرها؛ فيقتلها الملك وينجو ابن الملك. زليخا امرأة العزيز ينفضح أمرها أمام الفرعون وينجو يوسف.

د – تفشل في الإغواء، وتنجح في تحقيق غايتها: ليست هذه حالة من حالات المرأة المغوية؛ لأن تحقيق الغاية فيها لا يعتمد على الإغواء، بل على سبب آخر. والنهاية التي تؤدي إليها إجمالا هي تدمير المرأة والرجل كليهما.

هذا التصنيف للمرأة المغوية يبيّن أن هذه الصورة النمطية ليست واحدة، بل متعدّدة. وهو يساهم في بيان أنواعها من خلال الصفات المتحقّقة لها في الأقسام الستة مجتمعة.

– فشهرزاد: امرأة (الشخصية)، تتعمد الإغواء (القصدية)، تغوي بحكاياتها (الوسيلة)، تسعى إلى إنقاذ بنات جنسها (الغاية)، تحقّق غايتها (النتيجة)، تدمّر عقدة شهريار وتعيد وجه الملك العادل (النهاية).

– والجارية: امرأة (الشخصية)، تتعمد الإغواء (القصدية)، تغوي بجسدها (الوسيلة)، تسعى إلى متعتها (الغاية)، وقد فشلت في تحقيق غايتها (النتيجة)، يقتلها الملك (النهاية).

– وشيرين: امرأة (الشخصية)، لا تتعمّد الإغواء (القصدية)، تغوي بجسدها (الوسيلة)، تسعى إلى إنقاذ نفسها (الغاية)، تحقق غايتها (النتيجة)، تدمّر العاشق يالو (النهاية).

يظهر الإغواء عموما في صورة تقليدية واحدة في المنظور العام تقوم على المنح والمنع. هكذا هو في «ألف ليلة وليلة» حيث شهرزاد تروي الحكاية، ثم تقطعها حين يكون شهريار شديد التشوق إلى معرفة تتمتها. وهكذا هو في «الرغيف» حيث المرأة أغرت واستمهلت إلى أن فعَل الخمرُ فعلَه بالرجل فهان قتله. وهكذا في «تمارا» حيث أخذت البطلة تعطي وتمنع إلى أن وقع السفير في الإغواء. وهكذا في «المستبد» حيث أعطت الفتاة كل شيء في عتمة الملجأ، ثم اختفت فحرمت الأستاذ كل شيء. وهكذا في «الوباء» حيث كانت مريم تعطي ثم تمل؛ فتبدل عشيقا بعشيق. أما «الجمر الغافي» ففيها المنح والامتناع؛ فالمرأة أعطت والرجل امتنع، ولكنه الامتناع عن المشتهى المحرّم؛ لهذا غادر الرجل البلاد محطما كالطائر الذي يهوي بعيدا عن الصياد.

ومثلما كانت صورة الإغواء تقليدية كانت صفات المرأة المغوية تقليدية أيضا. فهي لم تخرج عن الصفتين الأساسيتين، وهما: الجمال والجاذبية: فزينة في «الرغيف» ومريم في «الوباء» جميلتان، كما أن تمارا في «تمارا» ونزهة في «الجمر الغافي» والطالبة في «المستبد» جذّابات. والظاهر أن الإغواء ليس أمرا بسيطا، بل مركبا. فالمرأة المغوية لا تكون كذلك إلا لرجل بعينه أو لصنف من الرجال. من هنا ضرورة النظر في صفات المغوَى عند النظر في المرأة المغوية[٦٥]. كذلك لم تأسر مريم خضير بجمالها وحده، بل بموقعها بوصفها زوجة الآغا في مجتمع قروي زراعي فقير. ولقد لفتها ذلك حين أحسّت أن عشاقها من الفلاحين كانوا يأتونها كأنهم يأتون الآغا نفسه، يأخذون منها حقوقهم وينتقمون لطبقتهم[٦٦].

ليست الإباحة الجنسية هي ما ميّز المرأة المغوية وأدى إلى ولادة صورتها، بل هي حرية المرأة. فقد عرف المجتمع العباسي مقدارا من الحرية لم يعرفه عصر قبله أو بعده عند العرب، وشاعت أخبار المجّان والجواري[٦٧]، وسجلتها أمّهات الكتب، وكتب فيها مشاهير الكتّاب[٦٨]. واهتمت المرأة فيه بالمتعة الجنسية، وتحدّثت عنها صراحة، وتطلّبتها علانية أحيانا[٦٩]. أما في العصر الحديث فتكرست حرية المرأة في القوانين والممارسة.

ولو أمعنا النظر في صورة المرأة المغوية في الكتابات الأدبية لوجدنا أنها لا تخرج عن صورة الآخر. فنمطية المرأة المغوية تدلُّ على الناظر أكثر مما تدلّ على المنظور، وتعبر عن تفكير الرجل أكثر مما تعبّر عن حال المرأة. لهذا لا يعكس التنميط الاجتماعي للمرأة صورة المرأة، بل يعكس

نظـرة الـرجل إلـيها. فالإنسـان يتمثّل نفسه بالمقارنـة مع الآخر. فالرجل يقارن نفسه برجل آخر ليحدّد قدرته ودوره، ويقارن نفسه بالمرأة ليحدّد هويته رجلا؛ أي مفهومه لرجولته. لهذا لا يمكن فهم علاقة الرجل بالمرأة خارج هاتين المعادلتين معا: الأنا / الآخر، والرجولة / الأنوثة. وقد جمع الرجل هـاتين المعادلـتين في علاقـته بالمـرأة، وكـلما وجد في سلوكها تهديدا لسلطته وخروجا على طاعته كان يحوّلها إلى مخلوق «آخر» مخيف ويسنّ التقاليد التي تحميه منها.

وقـد استمرت الكـتابات العربـية في تصـوير المرأة كما قدمها كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصـفهاني، و«محاضـرات الأدبـاء» للراغـب الأصـبهاني، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة الدينوري، و«المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي، واقتربت صورتها أحيانا مما قدمته حكايات «ابتلاء الأخـيار بالنسـاء الأشرار» لإسماعيل بن نصر بن عبد المحسن السلاحي المعروف بابن القطعـة. فلما تعرّف العـرب إلى أوربـا فـي العصـر الحديـث، ونقلـوا آدابهـا، جمعـوا في تـرجماتهم بين عصور مخـتلفة؛ فاختلطـت في ذهـنهم صـورة المـرأة المغويـة بصـورة المـرأة العصرية بصورة المرأة في التراث العـربي. ثـم انطلقوا يصورون المرأة وفق وعيهم الاجتماعي؛ فحولوا موضوعة المرأة المغوية إلى مدخل للبحـث الاجـتماعي أو السياسـي أو النفسـي، وعـبّر بعضـهم مـن خلالهـا عـن الصراع الأبدي بين الـرجل والمـرأة؛ حيـث سـلاح الـرجل هـو الإرادة وسـلاح المـرأة هو الإغراء»[٧٠]، ووصف قسم منهم حـالات القلـق والهـمّ والحصـر النفسـي الـتي عاشـها المجتمع العربي بعد صدمة الحداثة، وكشف آخـرون عـن غـياب المقايـيـس الحقيقـية؛ لأن مـا يـراه المجـتمع مناسـبا لـلمرأة لا ينـاسـب المـرأة بالضرورة[٧١].

الهوامش:

(1) Aziza, Olivieri et Sctrick: **Dictionnaire des types et caractères littéraires**, Paris, Natan 1978, p. 74

(٢)لم يسـتخدم المؤلفون الأوربـيون في نهايـة القـرن التاسـع عشر لقب "المرأة المغوية" إلا نادرا. فقد أطلقوا عليها عـددا مـن الأسـماء مـثل: "المـرأة المتوحشـة"، و"مصاصـة الدمـاء"،الخ.. وقد ظهرت هذه الصورة في الفن والشعر والقصة، واتخذت أشكالا أسطورية أو حديثة، وتمثلت في المومس والقاتلة ومصاصـة الدماء، والأرستقراطية مطاردة الرجال، والملكة الإفريقية. ولم ينحصر مكانها في حدود بلد أو طبقة اجتماعية.

Rebecca Stott: **The fabrication of the late Victorian Femme fatale: the kiss of death**, Macmillan Press, London 1992, p.viii.

(٣)انظر الكتاب المقدّس، دار المشرق، بيروت ١٩٨٩، ص ١٣٢٨.

(٤)ربما تكون زيل مارغريتا، الراقصة الجاسوسـة المعروفة باسم ماتا هاري، أحد أشهر هذه الأمثلـة.

(٥)المرجع نفسـه والصفحة نفسـها.

(٦)في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، ومسرح راسين خصوصا، تظهر الحرية الداخلية لدى البطلة محدودة وعابرة. فغالبا مـا تضعفها الوراثة المنحوسـة أو الوسـط المفسد أو الخيار المستحيل. فضلا عن ذلك، تتعرض المرأة في داخل شخصيتها للظلم الغادر والغامر من جانب قوى لاواعية تؤثر في ممارستها الواعية لإرادتها. انظر :

Emy Batache-Watt, ***Profils des héroïnes raciniennes***. Paris, Librairie C. Klincksiek 1976 (p. 236-237) .

(٧) **ألف ليلة وليلة** : حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال، الليلة ٧٦.

(٨)يوسـف حبشي الأشقر: **آخر القدماء** (الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤)، المكتبة الأهلية، د. ت.

(٩)السابق، ص١٦٣.

(١٠)كرم ملحم كرم: **أشباح القرية** (الطبعة الأولى سنة ١٩٣٨) ، دار صادر، بيروت ١٩٥١.

(١١)مـارون عـبود: **أحاديث القـرية: أقاصيص وذكريات** (الطبعة الأولى سنة ١٩٥٦)، دار الثقافة – دار مارون عبود، بيروت ١٩٦٨.

(١٢)كرم ملحم كرم : **أشباح القرية**، ص ٧٦.

(١٣) يقول المتنبي من قصيدة في مدح كافور، مطلعها : مَن الجآذر في زي الأعاريب:

«ما أوجهُ الحضر المستحسَناتُ به كأوجــه البدويات الــرعابيب
حسنُ الحضارة مجلوبٌ بتطرية وفي البداوة حســنٌ غير مجلوب
أين المعـــيزُ من الآرام ناظرة وغيرُ ناظرة فــي الحسن والطيب
أفدي ظباءَ فــلاةٍ ما عرفنَ بها مضغَ الكلام ولا صبغَ الحواجيب
ولا برزنَ مــن الحمّام ماثلة أوراكهـــنّ صقيلات العراقيب
ومن هوى كــلّ مَن ليست مموّهة تركتُ لونَ مشيبي غيرَ مخضوب»
(ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، د. ت.، ص ٤٤٩).

(١٤)إن تصوّر الشاعر الحديث للمدينة في صورة امرأة – ثم في صورة امرأة متعهّرة – يكاد يكون قسطا مشتركا بين عدد كبير من الشعراء: فدمشق أدونيس امرأة، ونيسابور الخيام امرأة متعهّرة مبتذلة، وبابل البياتي مومس عاقر (والبياتي يمعن في إيراد الصور الجنسية كلما تحدّث عن المدينة):

«العاقر الهلوك
من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك
تفتح للغزاة ساقيها وللطغاة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر»

إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٨/٢، ص ١١٤–١١٥

(١٥) كما في رواية الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، حيث إيزابيلا سيمور "مدينة من الأسرار والنعيم"، والمدينة التي التقاها فيها "تحولت إلى امرأة"، وعندما اصطدم مصطفى سعيد بجين مورس "انقلبت المدينة إلى امرأة لها رموز ونداءات غامضة"، ومسز روبنسون حوّلت القاهرة في عينيه إلى "امرأة أوربية". انظر صالح إبراهيم: المرأة في أدب الطيب صالح، بيروت، معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، الجامعة اللبنانية الأميركية، ١٩٩٧، ص ١٥.

(١٦)انظر: «مصارع العشاق» للسراج، و«عشق المجهول» للأنطاكي، و«أخبار النساء» لابن قيم الجوزية، الخ..

(١٧) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٦ ص ٣٠٥-٣٠٦.

(١٨) ألف ليلة وليلة : حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال، الليلة ٧٦٢.

(19) Jean - Claude Kaufmann: *Corps de femmes, regards d'hommes, sociologie des seins nus*, p. 16.

(٢٠) حفظ تاريخ العرب أخبارَ عددٍ من النساء اللواتي اشتهرنَ بجمالهنّ، كعائشة بنت طلحة وزينب المخزومية والثريا بنت علي صاحبة عمر بن أبي ربيعة، إلا أنه لم يروِ لنا عنهن ما يتجاوز شعورهن بتأثير جمالهن ورغبتهن في إثارة الإعجاب وسماع الثناء.

(٢١) إلياس خوري: يالو ، دار الآداب، بيروت، ط١ سنة ٢٠٠٢.

(٢٢)"والحب قتلني وشرشحني وأذلني، لولا الحب، لولا أنها تعرف أنني أحبها ما كانت إجتْ واسترْجتْ تتْشكّى عليّ" (المصدر نفسه، ص ٢٦٢).

(٢٣)المصدر نفسه، ص٩٤.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٧–٢٦٨.

(٢٥) المصدر نفسه ص ١٢، ١٨، ١١، ٢٢ يقول الراوي: «رائحة البخور التي ارتفعت من زنديها، في تلك الليلة، انتشرت فوقه مثل غمامة بيضاء، ثم انحدرت لتستقر في عموده الفقري. حين قال لها إنه يحبها من عموده الفقري، بعد ثلاثة أشهر على حادثة الحرج، غرقت في الضحك» (ص ١١).

(٢٦)المصدر نفسه، ص ١٦، ١٣.

(٢٧)المصدر نفسه، ص ٩.

(٢٨)المصدر نفسه، ١٥.

(٢٩) خليل تقي الدين: تمارا، دار المكشوف، بيروت، طبعة أولى ١٩٦٩.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٣١)المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٣٢)المصدر نفسه.

(٣٣)المصدر نفسه، ص ٤٦.
(٣٤)المصدر نفسه.
(٣٥)قصة يوسف مع زليخا امرأة العزيز. انظر: محمد أحمد خلف الله : «الفن القصصي في القرآن الكريم»، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٥٧.
(٣٦)محمد البساطي: ليال أخرى، طبعة أولى، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٠.
(٣٧)رشيد الضعيف: المستبد، دار أبعاد، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٣.
(٣٨)المصدر نفسه، ص ٢١.
(٣٩)المصدر نفسه، ص ٤٧، ١٤، ٢٩، ٤٨.
(٤٠)صلاح الدين المنجد: جمال المرأة عند العرب، بيروت ١٩٥٧، ص ٦٠.
(٤١)رشيد الضعيف: المستبد، ص ٣١-٣٢ .
(٤٢) ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مكتبة مدبولي، القاهرة ٢٠٠١ ، مجلد١، ص ٩.
(٤٣) المصدر نفسه، مجلد١، ص ١١.
(٤٤) المصدر نفسه، مجلد ١، ص١٣.
(٤٥) المصدر نفسه، مجلد ١، ص ٩.
(٤٦)المصدر نفسه، مجلد ٤، ص ٩٤٣.
(٤٧)المصدر نفسه، ص ١٢٥
(٤٨) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٤٩) المصدر نفسه، ص ٥٢
(٥٠) توفيق يوسف عواد: الرغيف، طبعة أولى عام ١٩٣٩، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٧، ص ١٣٥-١٣٦.
(٥١) نجد هذا النوع من الإغواء في رواية أمين الريحاني «جيهان» (التي كتبها بالإنكليزية عام ١٩١٧وترجمها عبد المسيح حداد إلى العربية بعنوان «خارج الحريم») حيث تغوي البطلةُ التركية الضابطَ الألماني وتقتله لتثأر لأبيها وبني جنسها. كذلك نجد ما يشبهه في رواية إميل زولا «نانا» حيث «ابنة الشعب تتوسل الرذيلة لتدمير الأقوياء الذين تحتقرهم وتثأر لشعبها».
(٥٢) محمد البساطي: ليال أخرى، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى عام ٢٠٠٠ .
(٥٣) هاني الراهب: الوباء، دار الآداب، ط٢، بيروت ١٩٧٨ .
(٥٤) «عندما عرفت أن بدر جندار قوي لا كحَسَن، رقيق لا كاسماعيل، معدَم ولا يطمع بالملكية، عرفت أنها أخيرا وجدت الحب. [..] مر عامان على الحبيبين. تغلغلت مريم فيه كجذور الجوز وتغلغل فيها». (المصدر السابق، ص ٣٥).
(٥٥) «اسمعي. أنت لا تفهمين، ولكن سأحكي لك. تظنين أني قتلتُ بدر بالغلط يمكن. بدر مات بالغلط صحيح. اسمعي. بدر.. لا .. كيف أقول؟ مئة مرة تشخصت بدر ميتا. كلام مجانين. الدنيا ناس وناس. ناس يصلون من حبّهم لدرجة يتمنّون حبيبهم أن يموت. أنا كنت سعيدة مع بدر حتى أني، لدرجة أني من خوفي عليه صرت أتشخّصه ميتا. احترت ماذا أفعل به. هذا هو الغلط الوحيد في حياتي. وقت السعادة التي ما بعدها سعادة، كنت أراه ميتا. أتشخّصه وأموت رعبا، وأتشخّصه. مثل التي كانت تتمنى! موته، يا ترى؟ (المصدر نفسه، ص ١١٠)
(٥٦) هذه هي المرأة شر لا بد منه، منذ بدء الحياة لم تتغير. المرأة والأفعى صنوان (المصدر نفسه، ص ٣٨)
(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٠٦
(٥٨) «كان جمالها كبيرا كالحياة فأعجزه، صامتا كالسر فأعياه. ومرة بعد مرة حاول إيقاف تدهوره أمام الجبروت الصامت لضعفها الأنثوي، سوى أن بدا خفية ضخمة كانت تمقله من حيث لا يدري. كيف يأتي بفعل من هذا النوع، هو الذي لم يذبح في حياته دجاجة، وقوامها الرملي يروح أمامه ويجيء مثل واحة: أعزل، شفافا، باسقا. لذلك راح يتضاءل في نفسها الشبيهة بالصحراء، يصغر، يصغر، يصغر، حتى غدا بحجم ارتسامه على بؤبؤيها الأسودين الوحشيين. وكان يعرف. تضاعف عجزه.» (المصدر نفسه، ص ٢٨)
(٥٩) أملي نصرالله: الجمر الغافي، نوفل، بيروت ١٩٩٥ ص ٢٥٦
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٢٤٨

(٦١) المصدر نفسه، ص١٢٩، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٦، ١٤٦، ١٥٠، ١٥٧

(٦٢) المصدر نفسه، ص١٥٧، ٢٥٠

(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٦٠

(٦٤) **ألف ليلة وليلة** : الجزء الثالث، ص ٨١ (حكاية الملك وولده والوزراء والجارية، الليلة ٥٧٨ وما بعدها).

(٦٥) في رواية يالو لإلياس خوري لا تأسر الفتاة (شيرين) الشاب (يالو) بجمالها بل برائحة البخور التي تفوح من يديها والتي أعادته إلى رائحة أمه وبيته وتاريخه الحميم، وربما أسره فيها أيضا إجادتها للغة الفرنسية التي يجهلها والتي عاني، بسبب جهله لها، الجوع والغربة والخوف حين لجأ أثناء الحرب إلى باريس.

(٦٦) "قالت مريم إنها فشلت على طول الخط كانوا يأتون إليها كما يأتي اللئيم إلى مأدبة اليتيم، مثل من اقتنص حرية مجانية. وكان أعمق مهجتهم، الشعور الذي كان يفقدها صوابها. أنهم يظفرون بزوجة الآغا، أنهم يختلسون شوال حنطة أو كيس تين يابس من موسم أراضيه. لماذا هذا الحقد عليه؟ هذا الإحساس باللذة العمياء لنهبه؟" (هاني الراهب: الوباء، ص٣٢).

(٦٧) «إني لما رأيت الشهوات كلها منوطة بأسماء الباه، وداعية إلى الجماع، ورأيت أهل الأقدار وأرباب الأموال ورؤساء أهل كل بلد في عصرنا هذا وما تقدمه من الأعصار والأزمان مصروفة إلى معاشرة النسوان، وأحوالهم متفرقة في بيوت القيان، ولم أر أحدا منهم يخلو من عشق لمغنية؛ واستهتار بجارية، وغرام بفاحشة، علمت أن معرفتهم بما انصرفت إليه شهواتهم، وتتبعه نفوسهم، مما يجزل نفعه وتعظم فائدته، فدعاني ذلك إلى تأليف هذا الكتاب..» (من مقدمة كتاب « رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه» (نقلا عن نوري الجراح: «مديح كتاب مشتهى»: مجلة الناقد، س٢، ع١٣، ٣٦-٣٨).

(٦٨) منهم الجاحظ في «كتاب مفاخرة الجواري والغلمان» وفيه يدافع عن استعمال الألفاظ الجنسية في القول والكتابة، مستشهدا بالصحابة والأئمة. ومنتهيا إلى القول: «وإنما وضعت هذه الألفاظ ليستعملها أهل اللغة؛ ولو كان الرأي ألاّ يُلفظ بها ما كان لأول كونها معنى، ولكان في التحريم والصون للغة العرب أن تُرفع هذه الأسماء والألفاظ منها؛ وقد أصاب كل الصواب من قال: "لكل مقام مقال".» (تحقيق شارل بلاّ، دار المكشوف، الطبعة الأولى ١٩٥٧، ١١-١٢).

(٦٩) يرى ميشال فوكو أن المجتمعات البشرية استخدمت طريقتين أساسيتين لتقديم الحقيقة حول الجنس. نجد الأولى في مجتمعات كثيرة، ومنها الصين والهند وروما والمجتمعات العربية الاسلامية. وهي تقوم على بلورة «فن للجنس» (art erotica)، يستخرج الحقيقة من اللذة، كممارسة وتجربة. فلا ينظر إليها انطلاقا من قانون المسموح والممنوع أو قانون النفع بل انطلاقا من ذاتها، فيبحث عن قوتها ونوعيتها الخاصة ومدّتها وصداها في البدن والنفس. أما الطريقة الثانية لتقديم الحقيقة الجنسية فقد اعتمدتها الحضارة الغربية، وهي تقوم على أسلوب الاعتراف.

Michel Foucault: ***Histoire de la sexualité, la volonté de savoir***, Paris, Gallimard, nrf, 1976, pp.77-78

(٧٠) يرى عباس محمود العقاد أن إغراء المرأة هو «علامة المشيئة التي تصل إلى بغيتها من طريق التحسين وإثارة الشهوة في غيرها، لا من طريق الغلبة بالشهوة الطاغية على شهوة أخرى.. وكأنما لسان الحال الذي تنطق به المرأة في هذا المقام: إنك أيها الرجل تخضعني وأنا أغريك! أنت تخضعني بسلطانك وأنا أخضعك بما أتيح لك من شهوة النظر وبهجة العيون!». وطريقة المرأة في الإغراء أن تتعرّض للرجل مبدية فتنتها، متوسلة بالزينة والإيماء لتحريك رغبته ثم انتظار النتيجة. فإرادة المرأة تتحقق بأمرين: النجاح في أن تراد والقدرة على الانتظار». (صوفي عبدالله: **حواء وأربعة عمالقة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥)

(٧١) راجع في هذا الموضوع القسم الأول من كتاب

Georges Simmel, *Philosophie de la modernité: la femme, la ville, l'individualisme*, Introduction et traduction de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, payot, *1989*.

المصادر والمراجع:

Batache-Watt, Emy: ***Profils des héroïnes racialennes***. Paris, Librairie C. Klincksiek, 1976

- Evans, Bergen: ***Dictionary of Mythology***, Dell, New York 1970.

- Foucault, Michel: ***Histoire de la sexualité, la volonté de savoir***, Paris, Gallimard, nrf,1976.
- Kaufmann, Jean -Claude: ***Corps de femmes, regards d'hommes, sociologie des seins nus.***
  Nathan, Essais et Recherches, Paris 1995
- Simmel, Georges: ***Philosophie de la modernité: la femme, la ville, l'individualisme***, Introduction et traduction de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron,
  Paris, payot, 1989
- Stott, Rebecca: ***The fabrication of the late-Victorian femme fatale: the kiss of death***,
  Macmillan Press, London 1992

- **ألف ليلة وليلة**، مقابلة وتصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي، تصحيح ومراجعة : أحمد زيادة، مكتبة مدبولي، القاهرة ٢٠٠١، مجلد ١-٤.
- **الكتاب المقدّس**، دار المشرق، بيروت ١٩٨٩.
- إبراهيم، صالح : **المرأة في أدب الطيب صالح**، معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، الجامعة اللبنانية الأميركية، بيروت ١٩٩٧ .
- ابن قيم الجوزية : **أخبار النساء**، دار مكتبة الحياة، بيروت، بيروت ١٩٧٨.
- الأشقر، يوسف حبشي: **آخر القدماء** ، المكتبة الأهلية، لا ت.
- تقي الدين، خليل: **تمارا**، دار المكشوف، بيروت، طبعة أولى ١٩٦٩.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو): **كتاب مفاخرة الجواري والغلمان**، تحقيق شارل بلاّ، دار المكشوف، الطبعة الأولى ١٩٥٧ .
- الجراح، نوري : «مديح كتاب مشتهى»، مجلة الناقد، سنة ٢، عدد ١٣، ص ٣٦-٣٨.
- خلف الله، محمد أحمد : **الفن القصصي في القرآن الكريم**، مكتبة النهضة المصرية،الطبعة الثانية، ١٩٥٧.
- الراهب، هاني : **الوباء**، دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٨ .
- الضعيف، رشيد: **المستبد**، دار أبعاد، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٣.
- عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، عالم المعرفة، ٢/ ١٩٧٨.
- عبدالله، صوفي: **حواء وأربعة عمالقة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦.
- عواد، توفيق يوسف: **الرغيف**، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٧.
- القلماوي، سهير: **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٧٦ .
- كرم، كرم ملحم: **أشباح القرية**، دار صادر، بيروت ١٩٥١ .
- المتنبي (أبو الطيب): **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر، لا ت.
- المنجد، صلاح الدين: **جمال المرأة عند العرب**، بيروت ١٩٥٧.
- نصرالله، أملي: **الجمر الغافي**، منشورات نوفل، بيروت ١٩٩٥ .

في أعدادنا القادمة :

١ـ إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	علي حوم
٢ـ شرق النخيل: وعي الكتابة ولغة الأمومي	أحمد فرشوخ
٣ـ صوت الشاعر المقنّع أسطرة المحكي وشعرنة المؤسطر	محمد صابر عبيد
٤ـ جمـاليـة التلقـي عنـد الغـذامـي بيـن النقـل والتأصيـل	إبـراهيـم صـدقـه
٥ـ التطلع نحو نجم بعيد القرار محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية	سامي سليمان أحمد
٦ـ نجيب محفوظ في النقد الحديث	محمد مريني
٧ـ الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة النمط النفسي أنموذجا	باسم صالح حميد
٨ـ معـراج محيي الدين بن عربي الرحلة إلى القدس: فضاء المكان وتمثُّلات السرد	هيثم سرحان
٩ـ صناعة الثقافة وتشكيل الوعي الإنساني	هاني خميس أحمد
١٠ـ موقفُ القرآن من الشّعر بين المتخيَّل والمعقول ـ مقاربة تأويلية في الأنساق المعرفية ـ	عبد الغني بارة

نص وقراءتان

سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة

عزت جاد

رمزية سقوط غرناطة
فى ثلاثية رضوى عاشور
غرناطة ومريمة والرحيل

إقبال سمير



سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة

عزت جاد

أيتها الحقيقة، أما وقد طويتُ الصفحة الأخيرة، فهلا تريثتِ قليلا، عساني ألملم أوجاع الذاكرة، وعساها تهدأ طيور الروح، وترجع أسرابها إلى أوكارها، هل كانت حصاة نبل تلك التي أفزعتها ؟! أم طلقة صائد؟!

أم كان انفجارا زلزل أركان الحاضر الماضي، أو الماضي الآني بين قوسين ؟!

إنها (ثلاثية غرناطة)! لم كانت؟ وأي تجربة هذه دفعت كاتبتها لأن تغوص في أعماق هذا التاريخ؟ وهل هو بالفعل التاريخ أم الزمن؟ وماذا تقول هذه الرواية إذا ما انفصلت عنا وانفصلنا عنها؟ إن الإنشائية حري بها ألا تطمس الإخبارية؛ لنفصل بين التجربة الإنسانية المجردة، وتلك التي تنضوي على ما يماحك اليقين في استلال الموضوعية من واقع وإن كان تاريخيا؛ فإنما هو ينبض من خلايا تجربة خاصة للذات العربية والإسلامية يتماهى فيها التاريخ رويدا رويدا حتى يتعانق الماضي مع الآني، ولعل النظرة الفاحصة توشك أن تطلق الزمن بدءا من سقوط غرناطة على اعتباره السقوط الأول وأبدا لم يكن السقوط الأخير .

هل هي رواية تاريخية حقا ؟!

ينطلق الخطاب الروائي محملا بزخم من الأوجاع الأولى التي لمّا تزل طافية على ماء الروح في وعيها ولا وعيها، ولأنها الأندلس فثمة هم مشترك يقفز دائما وأبدا من خزانة التاريخ الخصب للذات العربية إلى تداولية اللحظة الآنية، وهذا هو القدر المشترك الأول بيننا و بين الخطاب، فلم نكد ندلف إلى النص حتى تتفتح علينا أبواب التاريخ من كل حَدَب وصوب، ولكنه تاريخ (غير منظور)، بل قابع في نواتنا، كما هو قابع في ثنايا النص، والرواية ـ أية رواية ـ هي في الواقع تاريخ تخييلي[1]، غير أن التاريخ هنا نطفة من واقع حقيقي يمثل لحظة التفجر الأولى التي يتخلق منها عالم الرواية، ولأن هذا العالم يتوخى درجة الروائية الأعلى في مقابل درجة الشعرية وهو مستقطع من زمن الغياب؛ فلا مصداقية له سوى مسوغ الحضور بتوثيق عرى الاتصال بهذا الواقع المنعقد على ناصية التاريخ .

ذلك ما جعل الرواية في مدخلها محتفية بذلك التفجر التاريخي وكأنه الانفجار العظيم الذي تخلقت منه، حتى إذا ما ولجنا في الخطاب بدأت في الخفوت درجة التاريخية هذه إلى أن تضمحل إلى حد كبير في جزئها الثالث (الرحيل)، ليصبح التاريخ بناء على ذلك رديف الواقع، أو رديف الحقيقة، أو الشاهد الدامغ على توخي الدرجة الأعلى من مشروعية الخطاب، والأصل أنه

لا تنقطع علاقة التاريخ بالمحكي دون أن يفقد التاريخ خصوصيته بين العلوم الإنسانية، وبين أن نعيش وأن نحكي ينحرف أيضا تباعد ما مهما كان ضئيلا، فإذا كان التاريخ محكيا فالحياة هي المعيشة[2] وبالرغم من ذلك يطل علينا هذا التاريخ برأسه دائما معنا في مرجعيته حين يتجسد بين أيدينا روحا، أو لحما ودما وتبقى بينهما متشابهات.

في قراءة ما بعد الحداثة بدت إشكالية الفصل والوصل بين الرواية والتاريخ، فكلاهما يستمد مشروعيته من الواقع حتى ولو لم يكن موضوعيا، وكلاهما له بنيته السردية حتى لو اختلفت درجة أدبيتهما، ولا يمكن أن يدعي أحدهما اليقين الكامل، ولا ينفض دون أن يلفت انتباهنا إلى قيمة بعينها[3]، وثمة منطقة وسطى بين التاريخ والأدب يجتمع عندها الخطابان السرديان، ثم يوشكان أن ينفصلا حين ينحصر التاريخ في طبيعته المرجعية المجردة، وخطابه النفعي الذي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الأحداث والوقائع، بينما يسعى الأدب والرواية على وجه الخصوص إلى البحث عن مواطن الجمال حين تقدم فيها الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية[4]، ولا يمكننا أن ننسى أن الرواية من صنيع المخيلة المنتجة في الوقت الذي يمكن أن يكون التاريخ فيه مادتها الخام، أي أن الرواية منتج تحويلي، بينما التاريخ منتج أولي، بلغة أكثر نفعية.

بيد أن ذلك لن يقدم أو يؤخر ما لم ندرك آليات هذا التحويل، إمعانا في الجمالية، أو تطوافا حول النفعية التاريخية، وطرح الأمر على هذا النحو ربما يلقي بنا مباشرة في حلبة الصراع حول الواقعية الأولى وما انتابها من فتور إزاء تصوير الواقع دون تفسير، أو تأويل، أو تحميل برؤية فنية للعالم، وتأجج للعاطفة، مثلما خلقت الواقعية الاشتراكية واقعها الخاص الذي لم يبرأ هو الآخر من شرك أيديولوجي وقع في مرمى سهام الشكلية والنصية، فكانت الواقعية السحرية نتاج وفرة معرفية لقرن كامل من الجدل حول الإبداع، وقد يتسع تصورها ليجمع آليات الشعرية Poetics واعتماد التلميح دون التصريح على كل المستويات، فضلا عن محاولات أسطرة النص عند (بارت) خاصة، حتى حملنا بالمنظور ذاته إزاء واقع مستعار يكمن في الحقيقة التاريخية التي تخلق واقعا مناظرا لم نعشه بينما يجب أن نقره، ثم نقر ما يسري في شرايينه على نحو ما، ولا شك أن الأمر في النهاية مردود إلى آلية التناول الإبداعي، وينعقد الفصل بين التاريخي واللاتاريخي على التداولية pragmatics بدءا بالوثائق وانتهاء بترويج المنتج بين جمهور المتلقين، ويبقى هذا المنتج رهن الجمالي والنفعي بدرجة من الروائية تحاول المزج بينهما دون أن يفقد النفعي مصداقيته ولا الجمالي متعته؛ إذا ما أقررنا أننا إزاء الحديث النوعي عن أحد الفنون الجميلة السبعة.

التاريخ إذن يمكن أن يشكل إحدى مفردات الواقع بالرغم من كونه واقعا مستعارا، وربما هذه الاستعارة وحدها هي التي سوغت جدوى التصنيف فيما يندرج تحت الرواية التاريخية، وفي هذه الرواية "نجد أنفسنا أمام (نص معطى) و (نص مبني) يوحد بينهما موضوع، ووجهة نظر، وإحالة"[5]، ليصبح ذلك النص المعطى (التاريخي) أحد المكونات الروائية الرئيسة التي تؤصل واقع الرواية، ولم تكن أحداثه هدفا روائيا في حد ذاتها وإلا لما كانت الحاجة للرواية أصلا، بيد أن الأهم هو الطريقة التي تقدم بها الرواية هذه الأحداث، "فما راهنت عليه نظرية الرواية التاريخية هو أولا وقبل كل شيء بحث وتعريف لاستنطاق الماضي"[6].

ذلك تحديدا ما يجعل (ثلاثية غرناطة) أشد وثاقا بالرواية التاريخية في توجه أخير للتصور المصطلحي، ينضوي تحت آلية إبداع تختلف إلى حد كبير عما عهدناه عند (جورجي زيدان) و(علي أحمد باكثير) محققة حداثة نوعية في آلية التناول، انصرفت في المقام الأول إلى رصد الدور الفاعل للتاريخ في حياتنا الإنسانية لا مجرد رصد الأحداث ذاتها، ولم تلتفت إلى تجسيد الفعل التاريخي على نحو صرف لدى صانعيه، بل اعتمدت رد الفعل الموازي والمترتب عليه، إن أبطالنا

هنا هم الأبطال الحقيقيون (الشعب)، وأحداثنا هي أحداث حياتية إنسانية مجردة بالرغم من إيغالها في الخصوصية، إنه يمكنك الحديث عن (الصبّار) ومرارته ما طال لك الحديث، لكن من ذاقه له أوجاع هي بلا شك أشد إيلاما ونيران أكثر سعيرا.

مشروعية النهج السيميوطيقي[٧]

نحن الآن أمام سياق مزدوج تضافر فيه التاريخي والروائي، ولما تجسد فيه ذلك التاريخي مستغرقا استغراقا تاما في الزمن صار كلاهما وجهين لعملة واحدة، وإذا بنا نخلص إلى أن الرواية التي انتهت نوعيا إلى التاريخية لم يكن فيها التاريخ سوى مهاد للأحداث التي تفجرت من بين إصبعيه، وكأنه العاطفة التي تهيمن على الشاعر في سياق القصيدة، وإذا ما حاولنا الفصل الصوري لرصد ملامح ذلك التاريخ اكتشفنا أننا نوغل في الزمن الروائي، فلم يكن هذا الزمن بمعزل عن تفجير الأحداث، ولم يكن للسرد متكأ غيره، ولا للشخوص بهيئتها وتكوينها وانفعالاتها إلا بما يفضي به هو، أما المكان أو الأماكن التي احتفت بالأحداث إن هي إلا جغرافية ذلك الزمن / التاريخ، وعلى الجملة سوف نكتشف أن كل رد فعل إن هو إلا فعل من أفعال التاريخ، ومادام هذا التاريخ غير مقصود لذاته فسوف تتهشم جميع دواله إزاء غلق النص، بينما باعتماد ازدواجية السياق وفق ما يحمل من إمكانات تعويم دواله على مدلولاته؛ نصبح قاب قوسين أو أدنى من إقرار لأدبية هذا النص في المقام الأول، ذلك الذي يعنينا جراء صنيعنا هذا، و جراء ما وقع من أجله الخطاب، وبمعنى أشد جلاء، إننا إذا كنا بصدد الحديث عن عمل روائي يقع على الحدود الفاصلة للتاريخية لا لمجرد رصد التاريخ، أو تجسيده بشكل تقريري؛ ابتغاء منحى أيديولوجي من قبيل النفعية، أو التربوية، أو التأكيد على حقيقة بعينها إزكاء لمذهب، أو ترويجا لثقافة، أو تأكيدا لتوجه سياسي؛ فإنه من غير المنطقي ألا نقدر ما حرص عليه هذا الخطاب باعتماده درجة أعلى من الأدبية انطلاقا من ازدواجية سياقه، و"ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الأدبية التي تميز الخيال القصصي، وهذا الازدواج يفسح المجال لآثار أدبية أخرى تعتمد على الخصائص المتقابلة بين السياقين تثيرهما رسالة معينة"[٨].

ولا شك أن هذا الملمح السيميوطيقي ينطلق في المقام الأول من بنية محكمة تنشد ما استطاعت فتحا تأويليا لا ينغلق عليه النص، في الوقت الذي يحمل فيه التاريخ على اعتماد دوال أشد واقعية ربما كانت أكثر ميلا لتحري المعنى المحدد، وهنا تقع الإشكالية التي توشك أن تنفض إزاء ما صنعت (رضوى عاشور) بإدراكها كنه الأدبية ، وبراعتها في الإفلات من الوقوع في براثن الأيديولوجية، واعتمادها الرسالة الإنسانية المجردة لا الرسالة التاريخية المحددة، فصار التاريخ لديها دوالا إشارية وحسب، ونحن بإزائها بالرغم من ذلك لن نكون أحرارا في صنع المعنى، ولكننا أحرار في العثور عليه، أو كما يقول (شولز) "إننا لسنا بإمكاننا أن نضفي أي معنى نشاء على النص ولكن بمقدورنا إضفاء كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص اتكاء على شفراته التأويلية"[٩].

أما المواجهة الثانية التي نجابهها من أجل إماطة الباطل عن منطقية السبيل، فتلك التي يمكن أن تمنحنا القوة للتعامل مع مصداقية النهج السيميوطيقي على اعتباره الطريق الممهدة لإدراك الغاية المنشودة حسبما تحيلنا بنية النص الروائي لتأتي الإشكالية الأولى في حتمية النصtext، لا الخطاب discourse، ذلك أن الأول معني بفعالية اللغة والتراكيب على نحو يتحقق من خلاله الأثر الأدبي[١٠]، وفي مرحلة ما بعد البنيوية انصرف تصوره إلى الكتابة في درجة اللامعنى[١١]، لينضوي على انحراف أشد يفسح المجال بدرجة أقوى لفعالية التأويل hermeneutic ، أما الخطاب فيعتمد الحدث والذاتية في توجيهه ما يقع عليه هو من مخزون اللغة[١٢]، والمتأمل في التصورين المصطلحيين ربما يظن أن (ثلاثية غرناطة) أكثر ميلا لتحقيق تصور الخطاب منه إلى

النص، بينما ترى (جوليا كريستيفا) أن النص أكثر من مجرد خطاب، فقط لأنه موضوع للعديد من الممارسات السيميوطيقية عبر اللغوية التي تعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقات بين الدوال على اعتبار النص عملية إنتاجية[١٣]، إذن ليس من السهولة بمكان الفصل التام لمنتج أدبي ما على اعتباره نصا أو خطابا إلا من خلال آلية تلقينا له، وربما على نحو تعاملنا معه ألا نصل إلى فصل تام أبدا، فهو بوصفه (نصا) يفضي إلى نتائج قد لا نتحصلها إلا من خلال هذا الوصف ، وبوصفه (خطابا) قد نتحصل نتائج أخرى، وفي الحالتين قد لا ينفي أحدهما الآخر، وقد يوصف المنتج الأدبي بهما معا، ذلك أن الخطاب تتضح معالمه وخصائصه وهو في حالة اشتغال داخل النص نظرا لاختلاف المكونات والوظائف بحسب فهم الروائي لها وكذلك فهمه لتاريخ جنس الرواية وعلائقها بالأيديولوجيا[١٤]، هذا فضلا عن أن نظرية تحليل الخطاب discourse analysis theory والتي تنطلق من فلسفة الأسلوبية في حرصها على استجلاء أقانيم الخطاب، قد اعتمدت وجوها لغوية واجتماعية ونفسية وإثنوجرافية وكذلك سيميوطيقية[١٥]، غير أن هذا التداخل في الوسيلة جاء هنا على حساب بنية سطحية[١٦]، غايته مقارنة أوجه التشابه والخلاف بين الخطابات المختلفة، وكذلك تبيان الكيفية التي من خلالها يمكن صياغة الخطاب أو تأثير النشاطات الذهنية الداخلية على السلوك اللغوي وعبر اللغوي(١٧).

الخطاب إذن يدور في فلك المبدع شأن ما وقع في الأسلوبية غير أنه استفاد في منحاه التقني بعلوم اللسانيات خاصة الاجتماعية منها، وهذه تقع في بؤرتها جذور السميوطيقا، أما النص فهو منعطف رئيس في ميدان (البنيوية structuralism) المعنية بالإبداع لا المبدع ، وانطلاق السيميوطيقا منه مردود إلى الأصل الفلسفي الذي توجه فيها إلى البنية في المقام الأول، ثم اعتمادها على الثنائيات الضدية وهو أصل مشترك مع السيميوطيقا في ازدواج سياقاتها في المقام الثاني، بالإضافة إلى انطلاقها من العلامة ذات الطبيعة الازدواجية [١٨]، أما انطلاقها كذلك من الشكل[١٩] فيمنح النص تلك الميزة التي تحفل بترحال النصوص وتداخلاتها وتقاطعها[٢٠].

إن ما نبتغي التأكيد عليه هنا هو استجلاء تصور النص، وأن أي مقاربة سيميوطيقية قد لا يستقيم لها السبيل ما لم تنطلق من هذا المفهوم، ولعل اتساع تصور هذا (النص)[٢١] يفسح لنا المجال لأن نجد قدرا من التصور في كل عمل إبداعي يمكن اقتحامه من خلال التحليل السيميوطيقي، وليس أدل على ذلك من إقرار (سوسير) مفهوم (العلامة) باعتباره لغويا في المقام الأول، ثم اتساعه ليشمل مختلف الظواهر الإنسانية والاجتماعية بل وأي أنظمة مماثلة لنظام اللغة[٢٢]، ولسوف تبقى العلامة في ذاتها مادية أكانت أو نفسية قيد عملية الربط بين الدال والمدلول[٢٣]، وذلك حسبما يستجيب لها القارئ في إحالته الدائمة إلى الذاكرة العظمى، تلك التي تحفل بدوال التاريخ بعدما حررتها الروائية وأفسحت لها مضمار التأويل، وإذا كانت اللغة هي النظام الأولي كما يرى (إيفانوف)[٢٤]، فثمة أنظمة أخرى مشتقة منها لعل من أهمها هذا التاريخ، وتأتي مشروعيتها على اعتبارها أنظمة ثانوية منمذجة.

أما الإشكالية الثانية في مجابهتنا هذه مع منحى الدراسة السيميوطيقية فتكمن في سؤال: هل بالضرورة كون كل الأنظمة اللغوية سيميوطيقية؟ والإجابة تقع عند (بارت) في قوله بأن اللغويات لا تمثل جزءا من علم السيميوطيقا كما قد يفهم بعضنا من تعريف (سوسير) بل على العكس من ذلك إنما هي نموذج يجب أن يحتذى في دراسة جميع الأنظمة الدالة[٢٥]، من هنا كان النظر إلى السيميوطيقا في مضمار الأدب على اعتبارها نظرية دلالية مجردة، فمادامت اللغة تتمتع بذلك القدر من الاعتباطية فإنه لا مفر من ضعف الرابطة بين الدوال والمدلولات فكيف يتأتى لنا الوثوق في المشار إليه؟! بينما حين تقوى هذه العلاقة ينغلق الدال على مدلوله بدرجة أشد فتنخفض في النص درجة الأدبية بما يتنافى مع ما أشارت إليه (كريستيفا) من خصوبة تحقق الممارسة التي تفوق بها

النص على الخطاب إزاء التحليل السيميوطيقي، هي النمذجة إذن كما ترى (أمينة رشيد)[36]، وتتفق معها (سيزا قاسم) حين تؤكد إحلال البحث السيميوطيقي محل (الرمزية) التي حققت فلسفة (الرمزية Symbolism) في نظريات الإبداع الأولى[37]، ذلك فضلا عن وقوع (التاريخ) في مضمار البحث الاجتماعي الذي يمثل مهاد السيميوطيقا، وحين تأتي دواله في علاقتها القوية بمدلولاته فإنما هي تشكل نسقا متسقا في ثنايا البناء الروائي بما يفسح المجال لتأويل المشار إليه وحسب، فنحن لدينا بناء على مقولة (بيرس) توجهات ثلاثة للسيميوطيقا: الأول: تداولي، وهو يخص ذات المتكلم، والثاني: دلالي، يعنى بالعلامة والمشار إليه، والثالث: سياقي، يصف العلاقة بين العلامات وبعضها بعضا[38]، وفي التداولي يأتي الدال التاريخي على اعتباره دالا محملا بمدلول متفق عليه لارتباطه بالواقع التاريخي، وانغلاق الدال على مدلوله بهذا المعنى إنما يقع في مستوى أول يحقق مشروعية العلامة دون اللغة المنحرفة الحافلة بالتأويل على إطلاقها، أما في المستوى الثاني فتأتي أهمية السياق الواقع فيه المستوى الأول، فإذا ما وقع هذا المستوى في سياق سردية تاريخية ظل على ما هو عليه من انغلاق تأكيدا لإدراك الحقيقة أو المعنى المحدد، بينما إذا ما وقع في سياق أدبي أو روائي فثمة ظواهر أسلوبية حققت هذه الدرجة من الأدبية فأفسحت المجال للتأويل بناء على علاقات جديدة احتفى بها هذا النص، ليصبح مدلول العلامة مسوغا شرعيا ننطلق منه لنحوم في فلك السياق المجرد بحثا عن المشار إليه، وذلك الفلك وحده هو الذي سوف يسبح فيه المستوى الثالث (السياقي) لإدراك العلاقات بين بعضها بعضا.

ذلك تحديدا ما يفسر الاضطراب الواقع في مفهومنا للعلامة عند كل من (سوسير) و (بيرس)، حينما اعتمد الأول التصور مردودا إلى الإشارة اللغوية، وانطلق من اعتباطية اللغة، وانصرف إلى الصورة (الذهنية) حسبما تقع في نفس المتلقي[39]، بوصف العلامة وحدة لغوية واحدة قائمة بذاتها في علاقة دالها بمدلولها، فاعتبر المفهوم مدلولا عليه مستقلا عن مادية اللغة - كما يرى دريدا[40] - فاضطرب النهج لاقتحامه اللغة على اعتبارها مجموعة من العلامات؛ في الوقت الذي فقدت فيه مصداقية علاميتها لعدم القدرة على تحديد المشار إليه، لتفقد النظرية بالتبعية أصلا فلسفيا مرتبطا بتوفر القرينة بين المشير والمشار إليه، وحينما وقع (الرمز symbol) حامل القرينة بديلا للدال عند كل من (ريتشاردز) و(أوجدن)[41]، كان تعارض ذلك مع مبدأ الاعتباطية عند (سوسير)، أما (لاكان) و (بارت) فرفضا فكرة الاعتباط الشامل بين الدال والمدلول، وأقر (بارت) بضرورة الفصل بين الصورة العينية والصورة الذهنية للتصور، ليظل الاعتباط مقصورا على العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية دون الصورة الذهنية، في محاولة لتأصيل تعويم الدال على المدلول تحقيقا لفلسفة (التفكيكية deconstruction) المنوط بفاعليتها القارئ وحده فقط[42]، فالذي بطل عند (سوسير) في العلامة المفردة شرعه (بارت) في سياق العلامة الدلالي على اعتبار الدلالة خاصية سياقية، ولاشك أن هذا الإنقاذ لشروعية النظرية السيميوطيقية semiotics في اللغة المنحرفة قد أدى بها إلى فلسفة نظرية أخرى جديدة ابتعدت كثيرا عن معطياتها الأولى الممتلة من حقل العلوم الاجتماعية، ذلك الذي استوى فيه تصور العلامة على ما هي عليه عند (بيرس) باعتبارها "شيئا ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما"[43]، والأمر الأكثر جلاء هو اعتباره *الدال والمدلول وحدتين لغويتين منفصلتين*، شأن ما تأتى من أمر (المؤشر index) الدال (الدخان) في دلالته على (النار) المدلول، وذلك من قبيل نمذجة الإطار الاجتماعي في مجال اللغة والأدب، وهو ما يتواءم فلسفيا مع نصنا المطروح للدراسة، بينما ما نذهب إليه (سوسير)، و(لاكان)، و(بارت)، و(دريدا) فله شأن آخر؛ وإن ظل بين أيدينا منه بعض اليقين الذي يربط بين (السيميوطيقا / العلاماتية semiotics) و (السيمانطيقا / علم الدلالة semantics).

درجة الروائية ممارسة سيميوطيقية
(١) سيميوطيقا العنوان

غرناطة :-

لم يكن (بارت) عندما صنف شفرات النص إلى: شفرة فراسة، وشفرة تأويلية، وثقافية، وإيحائية، ورمزية[٣٤]؛ يدرك أن دالا يقع عليه العنوان يحفل بذلك الكم من الزخم الدلالي مثلما كانت (غرناطة)، تلك العلامة التي تستوجب الفراسة باعتبارها بؤرة الأفعال التي تتفجر منها الأحداث حال التقائها على الغلاف، ثم لم تكن بأي حال من الأحوال بمعزل عن فتح آفاق التأويل بإسقاط الحاضر على الماضي أو الماضي على الحاضر، وباعتبارها شفرة ثقافية تتجسد من خلالها إحالات النص للمعلوم سلفا من الوجهة التاريخية ممزوجا بالمجهول روائيا في خبايا الزمن الممتد الذي يؤصل للواقعة / الحدث، أما بانتمائها إلى الإيحائية فحدث ولا حرج عما كان من أمر تلك الحضارة/ السلطة / الهيمنة / الثقافة، ثم ما آلت إليه من انكسار، واضمحلال، وضمور، ولأنها (غرناطة) فهي شفرة رمزية تقع في أزمان متعاقبة وأماكن متفرقة، وثمة (غرناطات) لاحصر لها جردها هذا الرمز بقرينة الانكسار والتردي من بعد عزة وإباء.

ويقول التاريخ السردي :-

إنها أعظم مركز للدراسات الإسلامية في الغرب الإسلامي، وملتقى أكابر العلماء والأدباء[٣٥]، إنها الجوهرة التي زينت تاج الملك، ترنو إليها الذات العربية والإسلامية في شغف إلى عزها، وترى فيها موئلها حال إخفاقها، نعمت بكل وافر من الخيرات، ولم يكن عزها الروحي بمعزل عن فيضها المادي وسمتها الجمالي، فمن كرم أرضها أنها لا تعدم زريعة بعد زريعة، ولا رعيا بعد رعي طيلة العام، في أحشائها الذهب والفضة والرصاص، وعلى جبينها (عود اليلنجوج) لا يفوقه العود الهندي زكا وعطر رائحة، وتجمع من العقار والأدوية النباتية ما لا يحتمل ذكرها، وكفى بحريرها أن فضلت عن سائر الأقطار، إن بساطها صفحة من صفحات الجمال، وفحصها الأفيح المشبه بالغوطة الدمشقية حيث الركاب وسمر الليالي -كما يصف (ابن الخطيب)- قد دحاه الله في بسيط سهل تخترقه المذانب، وتتخلله الأنهار جداول، وتتزاحم فيه القرى والجنات، في نرع أربعين ميلا أو نحوها، تنبو العين فيها عن وجهة، ولا تتخطى المحاسن منها إلا مقدار رقعة الهضاب، والجبال المتضامة منه بشكل ثلثي دارة قد عرت منه المدينة فيما يلي المركز لجهة القبلة، مستندة إلى أطوار سامية، وهضاب عالية، ومناظر مشرقة، فهي قيد البصر، ومنتهى الحسن ومعنى الكمال[٣٦].

تلك هي خصوبة الدال، وتلك هي الأجواء الواقعية التي سوف يتجلى فيها المكان شاهدا على كل دمعة سقطت في "عين الدمع"، فيجسم على التاريخ "جبل الثلج" ويجري من حرارة الدماء "نهر شنيل"، وينتهي ذلك النهر إلى "السبيكة الحمراء"، وتنزوي "جنة العريف" كما انزوت معها كل المبادئ والقيم، لتصبح الأيام فيما بعد بلون "جبل الفحم"[٣٧].

هذه هي معطيات (غرناطة) الدال العلامي في مستوياته المختلفة كما يقع عليه التاريخ، ثم ما تفصدت عنه مجريات المكان في مسيرة الروائية مشمولة بجزئها الأول ومعلنة إياه بطلا تاريخها وجغرافيا وروائيا، ذلك الذي لم تكتمل أبعاده إلا بتضافره مع عناصر روائية أخرى آتية تباعا، لتبقى (غرناطة) مجد الإسلام في مائتين وخمسين عاما عاشتها عزيزة أبية، وحفلت فيها بحضارة راقية في نظم الحياة المادية والأدبية وأرفع ضروب العلوم والفنون التي عرفتها العصور الوسطى[٣٨] شاهدة على ما يقع في روايتها بعد مرور أكثر من خمسة قرون من الزمان على سقوطها.

مريمـة :-

دال علامي روائي وليس تاريخيا أو جغرافيا مثل (غرناطة)، هذه الشخصية المدهشة التي ظهرت في (الجزء الأول) تشهد ميلاد الجيل الثاني الذي حمل على عاتقه تبعات الأحداث في أوج اشتعالها وحتى نهايتها، وهي (مريمة) بنت أبي إبراهيم من عوام العوام، رآها حسن بن أبي جعفر للمرة الأولى تصاحب عزف ثلاثة رجال، بدا بعد ذلك أنها عائلتها، ثم تزوجها بوثيقة تاريخية أضفت على الحدث بعدا واقعيا بتسجيلها على النمط الأندلسي، فتمت إحالة الدال إلى توثيق الشخصية ذاتها بالواقع التاريخي للمرة الأولى[39]، ثم تجلت إحالة أخرى حملها الدال حينما التصق بها (صندوق مريمة)، ذلك الذي صاحبها منذ درجت قدماها على الأرض وظل ملازما لها حتى يوم زواجها، وهذا الصندوق:

ورثته أمها عن جدتها، وهي عن أمها، وسوف تحمله إلى دار زوجها، ولن يكون لأي من بناتها، ذلك أن هذا هو المسار الطبيعي لسيميوطيقا التاريخ، وهو "صندوق خشبي مستطيل عليه رسوم عصافير وزهور وغصون تميل، منقوشة بالبرتقالي والليموني والفستقي والأخضر، وحدة منمنمة من نقش عصفورين متشابهين متقابلين بينهما وردة تحيط بها وبهما الغصون، وحيث ينتهي قوس الجناح المضموم وطرف الذيل تبدأ وحدة منمنمة جديدة ذيل عصفورها يكاد يلامس ذيل عصفور الوحدة الأولى ... تتكرر الوحدة كأنها نسيج من الألوان المبسوطة على خلفية زيتونية زادها القدم دكنة وعمقا ... تقفز (مريمة) داخله وتجلس متربعة فيه يشاركها قارورة لازوردية مملوءة بماء زمزم حملها جد من الأجداد إلى امرأته وهو عائد من الحجاز، ومنديل مطرز، ... وأضافت مصحفا صغيرا تتوسط غلافه الأخضر كلمتا القرآن الكريم داخل نجمة ثمانية محاطة بزخرف نباتي وكأنها قلادة ذهبية مستطيلة"[40].

لقد أصبح الدال العلامي (مريمة) خارج حدود الاسم العلم محملا بأبعاد سيميوطيقية مغدقة بالرغم من كونه دالا روائيا، وتتفجر الأسئلة: لم خرجت من هذه العائلة على وجه الخصوص؟! هل هو أفول المجد وانقراض السلالات العريقة؟ هل هذا ما آلت إليه العائلات العربية بعد العزة والملك؟ وهذا التردي هل كان سببا أم نتيجة؟ وذلك الصندوق وما يحمل، هل كان ليحمل غير السلام والوداعة والأمان، هل هو إرث العرب الذي تمسكت به أمهات مريمة حتى آل إليها؟ إن مريمة الآن تجسدت صورة أمة لم تكن لتحمل غير صندوق السلام في صحبة العصافير وغصونها وخلفيته الزيتونية، ترقد في حناياه مصاحبة (ماء زمزم) و(القرآن الكريم)، ذلك النور الذي تبقى في الوقت الذي ذهبت فيه كل المعطيات المادية الحضارية بعد سقوط غرناطة، إنه الأمل الأخير الذي سوف يحمله جيل (مريمة) حين تنقضي بأوجاعها غرناطة، ولن يبقى بعدها غير أولئك القوم (أهل مريمة) الذين يحتفلون بزواج ابنتهم في أجواء الهزيمة من خلال إنشادهم أناشيد البطولات القديمة، ومن يومها وهذا حال الأمة.

هذه هي مريمة المدهشة اصطنعت التحايل من أجل الحفاظ على عقيدتها والدفاع عنها أمام طوفان جارف يأكل الأخضر واليابس مما تبقى من الإسلام، وهذه هي مريمة الذكية الفطنة المحبوبة من كل من عرفها في (غرناطة)، غير أنها في (مريمة) تأتي وقد استقرت جذورها فترقى صوفيا إلى مرتبة أعلى في رؤاها، فتنصرف تصاريف الأمور إلى ذلك العمق الروحي الذي بقي فيها بعدما تهشمت كل المعطيات المادية، فرحلت إلى قرطبة في صحبة حفيدها (علي) وهي التي قالت يوما "لن أرحل لأن اللسان لا ينكر لغته ولا الوجه ملامحه"؛ وفي رحيلها كان موتها، لذا كان (الرحيل) هو عنوان الجزء الثالث.

الرحيـل :-

دال علامي نتائجي روائيا وتاريخيا، روائي حينما يصير المعادل الوحيد للموت أو الفناء، وتاريخي على اعتباره النتيجة الطبيعية لذلك الانكسار والسقوط الذي وقع في الجزء الأول

(غرناطة) والرحيل فراق نقيض البقاء، كما كان الموت نقيض الحياة، ولأن الحياة هي الوطن، جاء الموت وكأنه اختيار مريمة حين رحلت عنه، والرحيل قوة حينما يكون الضعف استسلام، والرحيل إعادة بناء مادام البقاء هو الهدم، لقد أصبح الإسلام جريمة عقوبتها القتل، وصار أي عرض من أعراضه، أو اسم من أسمائه، أو شريعة من شرائعه، أو عادة من عاداته كفيلا بوقوع التهمة وتوقيع العقوبة التي هي النفي أو الإعدام، فأصبح حتميا إظهار عقيدة أخرى وممارسة طقوسها الحياتية والرمزية، لذا تعلمت مريمة القول بـ(التقية)، وبدا دالها الاسم العلم ضاربا في أعماق هذه التقية، غير أنها مريمة واحدة (مفعلة) وكأنها اسم آلة تحورت عن (مريم) خير نساء العالمين التي صبرت على جهادها وعبادتها، ورحلت هي الأخرى ولكن إلى مصر، وكان رحيلها بصحبة المسيح عليه السلام شروعا في تشريع جديد فكانت حتمية الحياة، بينما مريمة كان رحيلها هروبا ممن أقاموا أمر هذا الدين على نحو مغاير فكانت حتمية الموت الذي انتهى عنده أمر مريمة ليتواصل أمر الرحيل في أحفادها، ليكون هذا الرحيل ممتدا فيعود مرة أخرى من أرض فلسطين مهد (مريم) الأولى في واقعنا الآني، وتتواصل أمشاج الدوال السيميوطيقية من الماضي إلى الحاضر على أسنة رماح مريمة والرحيل، ولكنه رحيل المسلمين لا رحيل اليهود، فرحيل المسلمين دائما وأبدا رحيل بناء وهو مرهون إلى حين، شأن ما وقع لرحيل الهجرة الأولى والثانية حتى كانت بقعة النور في مكة المكرمة موصولة بنظيرتها في المدينة المنورة، والإسلام يبني أرواحا وأجسادا وكانت قرينة جهاده الشهادة التي أعلى من شأنها وجعلها في مرتبة النبوة، لذا كانت ثمنا بخسا من أجل الجنة ليعلو بها الإسلام إذا ما كانت، أو يتردى إذا ما شغل المسلمين حب الدنيا وتكالبوا عليها، وكأنها المعادل لكرامة هذه الأمة، أما رحيل اليهود فهو إلى شتات، حتى إذا ما أحكموا مكرهم وخداعهم وفسادهم في الأرض تجمعوا على باطل، ولا أعلم أمة تجمعت على مثله إلا ليقضي الله فيها أمرا كان مفعولا.

لقد سبق الرحيل إرهاصات رحيل آخر عن تلك القيم التي تلألأت على إثرها نجوم الإسلام في الأندلس، وإن كانت (مريمة) قد حافظت على آخر ما تبقى من شحوب هذه اللآلئ فإنها بموتها قد استحكمت مسوغات الظلام، أما حفيدها (علي) فجاء رابع الأجيال، ذلك الذي ظهر فيه حمل (كوثر) سفاحا، وشهد الفتنة بين آل نعمان والقيسي، وتجلت مظاهر الومسات، ثم كوثر تتزوج نصرانيا، و(علي) ذاته يضاجع مومسا، وبعد كل هذا ألم يكن الأولى الرحيل، لقد باءت كل محاولات (علي) للعودة إلى الذات بالفشل بالرغم من قتل كوثر، وطموحه إلى التوحيد بين الهلال والصليب في لوحة القدس التي حاول رسمها، فمازالت امرأة في الميدان ترقص، وكأنها الدنيا التي غرت العرب والمسلمين، فلا يجد (علي) مفرا من العودة هذه المرة إلى الجذور وإلى الأصل الذي تواصلت على أكتافه الحضارة فيعود إلى قبر (مريمة)، وكأنها الدعوة لنا كذلك للعودة ذاتها أملا في تحرير القدس، فيتجلى التاريخ كما لو كان مسوغا لذلك.

إن الرحيل سيميوطيقيا يصبح العلامة الوشم التي جاءت بنا من انكسار (غرناطة) الماضي إلى انكسار العرب الآني، عزفا متنوعا على أوتاره من قبيل الحفيد الأخير في حضارتنا العربية الإسلامية الأولى، يفعلها (الرحيل) وهو دال روائي مغموس في التاريخية باعتباره شفرة إيحائية.

ضد الأدبيــة :

إذا كان هذا ما أفضت إليه سيميوطيقا العنوان، ألم يكن إقلالا من شأن أدبية الرواية أن تأتي قراءة معتبرة: حظ الوقائع فيها ضئيل، وضمور المرجعية التاريخية يفسر جنوحا للخطية[11]، أي وقائع؟! وأية خطية هذه؟! وأية آلية قراءة تلك التي أفزعت هدهدة الروح في سماء الفن؟! متى كان يقرأ النص الأدبي من الخارج؟! إن التهم تتواصل على النص الروائي دون يمين أو بينة، فالشخصيات التاريخية قليلة من حيث العدد ثانوية من حيث الأهمية، وشخصيات تظهر فجأة

وتختفي مثل(كوش)[٤٢]، تلك التي أثرت النص سيميوطيقيا بنصيب في البناء الدرامي بالرغم من ثانويتها، أما التهمة الأشبه بالافتراء فهي الزعم بأن للرواية صوتا واحدا من خلاله تأتي شذرات من كلام الغير وآرائهم[٤٣]، وربما يصح هذا الكلام إذا ما جلس القارئ مقيدا في مقعده، وظل على سلبيته متلقيا ما يهبط عليه من عبقرية التلقي دون أن يتواصل معه من خلال آلية قراءة ممنهجة أو مؤطرة فلسفيا أو منطقيا، على غرار ما يفعل أولئك الذين لا يكبدون أنفسهم عناء مصداقية التناول إفراطا في النرجسية ومعيارية الذات القابضة على شتى المعارف دون مسوغ للحكم، إن الناقد إذا نصب نفسه قاضيا فعليه إدراك أن ذلك القاضي لا يقدم حكمه ولا يفصل في قضاياه بما ينطبع في ذاته بل مما تمليه عليه القرائن والمسوغات المشروعة في ظل قانون عام يرتضيه المجتمع الأدبي دستورا له تمثله ما تمخضت عنه المناهج البحثية والنظريات النقدية، وإن لم يكن؛ يقع ذلك الرجم بالغيب والحكم بالباطل فيروج الغث ويبور الثمين، كيف نسلم بفردية الراوي على وتيرة واحدة ونحن نرى في كل دال علامة تحيلنا إلى آفاق لا حدود لها للتواصل مع أدبية النص، فثمة فرق بين الأحدوثة والحكي الشفاهي، و النص المروي ونظيره القرائي، فالأول منتج استهلاكي بينما الثاني منتج إبداعي، والفرق بينهما حداثة ما يقارب قرنا من المعرفة علينا أن نتمسك بها ونرى فيها موئلا لثقافة أعلى وتشكيلات لذوات واعية مدركة مبدعة ربما أصبح ذلك نسقا عاما يدفعنا نحو الأرقى، إن مثل هذه الأحكام المطلقة وغيرها الكثير[٤٤] قد تتبدى رويدا رويدا بتواصل البحث في خصوصية الرواية النوعية أو ما نطلق عليه (نزجة الروائية) هذه التي بدأناها مع العنوان ونتبعها بعناصر أخرى.

(٢) سيميوطيقا المكان

تبدأ وقائع مس الذهن والوجدان في مدينة غرناطة من الواقع الجغرافي مستحضرة بعض معالمها على اعتبارها النقلة الأولى في وطأة النص، فإذا بحانوت (أبي جعفر) يتجلى كائنا موصولا بنبض حي لتلك المعالم المكانية التي سوف تصير مسرحا للأحداث المتوالية، وتأتي حالة السرد متمثلة ذلك (المونولوج) الداخلي لأبي جعفر ثم (الديالوج) الخارجي مع (نعيم) فينبئ المكان عن الزمان دون أن يتجلى الأخير ظاهرا، وتأتي الشخوص شخصين وحسب، وتبدو الأحداث هادئة في مقابلة (صبي) (صاحب حانوت) يطلب عملا فيختبره حتى تتكشف نوعية النشاط من خلال (الديالوج)، أما (مونولوج) أبي جعفر فيفجر الميلاد الأول للأحداث التاريخية التي صار فارسها المكان، فعناصر الروائية توشك أن تخلي الساحة تماما لتجلي هذا المكان، فندرك أننا في تلك البقعة من التاريخ وليست من واقع آني حين تتردد الشائعات عن غرق (موسى بن أبي الغسان) في نهر (شنيل)، والحاحا على بروز المكان دون فجاجة يتصل الوصف بالمنحى الدرامي من الداخل، فـ"لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين، تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء (موسى بن أبي الغسان)، استغرقهم الخبر الذي انتشر من نهر (شنيل) إلى عين الدمع ومن باب نجد إلى مقابر سهل بن مالك، سرى في الشوارع والحواري والجنات، حمله ماء شنيل من أطراف المدينة ثم دخلها مع نهر (حدره) وانتقل إلى ضفته الغربية ومنها إلى السبيكة الحمراء وجنة العريف وإلى ضفته الشرقية ومنها إلى القصبة القديمة والبيازين ثم تجاوز الأسوار والأبواب والأبراج وأطواق الكروم إلى جبل الثلج من ناحية وجبل الفخار من الناحية الأخرى"[٤٥].

فأما (الحانوت) حانوت أبي جعفر فيشتعل سيميوطيقيا بدلالته على فروسية العلم وتجسيد الحضارة حين صار مشغولا بدبغ الجلود وخط المخطوطات، أو جمعها وحفظها في مجلدات لتبدأ من حيث انتهى الأمر، وكأن الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس قد آلت إلى كتب ومخطوطات وغدا الصراع الأجل هو ما يخص الحفاظ عليها بعدما صار اقتناؤها والعمل بما فيها أمرا يحاسب

عليه القانون بالردة أو النفي أو القتل، وظل هذا الإرث هو الشغل الشاغل لعائلة أبي جعفر من بعده كما لو كان يكتنز كل مفردات هذه الحضارة حسا وكينونة، ثم يصير مؤشرا فعالا لحركة الصراع صعودا وهبوطا، فحين سقط البطل (حامد الثغري) وتم تعميده وصار اسمه (جونزالين) فطن إلى الموقف أبو جعفر واتفق مع زملائه في حارة الوراقين على نقل الكتب تحت جناح الليل إلى بيوتهم ثم في عربات أو على ظهور البغال وكأنهم راحلون، ثم توزيعها على العديد من الأماكن في الكهوف والجبال وأطلال المنازل المهجورة وسراديب البيوت، حتى كان حريق الكتب وذلك المشهد المروع لتساقط المصاحف والمخطوطات واشتعالها، إنه المشهد الأشد بشاعة، إنه ليس احتراق البشر ولكنه احتراق الأثر، فانتهى الأمر بأبي جعفر إلى الموت كافرا "سأموت عاريا ووحيدا لأن الله ليس له وجود"[٤٦]، أما نجله حسن فيعلم حفيده العربية ويذهب معه إلى عين الدمع ليتسلم مفاتيح الكنز (الكتب)، إنها الأمانة التي كفر أبوه لضياعها، ثم يحافظ هو على بعضها حتى يئول بعضها هذا إلى (علي) فيصاحبه في الرحيل، ليظل هذا الدال معيار الفناء أو البقاء، حتى إذا ما انقضى كانت النهاية مع الرحيل، ترى ماذا لو كان لـ(حانوت أبي جعفر) نشاط غير هذا؟!

أما دال (البيازين) صاحب النصيب الأكبر من تجليات المكان حيث منشأ العائلة الأم، وموطن الجيل الأول، وشاهد الزخم التاريخي الأوفر، ومرتع الجيل الثاني، وكعبة الثالث والرابع، وفيه قد وقع الرحيل؛ حين نسأل التاريخ لم كان داله هذا على وجه الخصوص فإذا به يبقى أخص ملامح غرناطة وخططها الإسلامية، ويقع في شمالها الغربي وبه الميدان الكبير (رحبة باب الرملة)، وإلى جواره القيسرية القديمة، لما يزل إلى الآن يحمل عبقه القديم، وفي دروبه الضيقة الصاعدة ومنازله العديدة ذات الطابع الأندلسي ما يشهد على ذلك الزمن المنقضي شهادة على واقعية الأحداث[٤٧]، إنه حي (البيازين) الصورة الأكثر اكتنازا لغرناطة، التي كانت الأشد احتفاء بتمثل الحضارة العربية ككل، هذه المملكة الصغيرة التي شغلت عدوتها القوية إسبانيا النصرانية حينا من الدهر بمنازعاتها وحروبها الداخلية، ولم توفق إلى تحقيق غايتها الكبرى بالقضاء على دولة الإسلام في الأندلس وعلى الأمة الأندلسية بصورة نهائية إلا بعدما تهيأت لها أسباب ذلك[٤٨]، وما أصدق الأثر حين يتجلى في روايتنا على ذلك النحو من المزج بين الآني والماضي علّ الذاكرة تحتفي بالقيمة وتعي بنود الرسالة الواقعة بين سطور الخطاب.

البيازين، تلك التي تقع في سفح الجبل تتصل بـ(عين الدمع) وتنعطف على (عين القبلة) المتصلة بـ(جبل الفخار)[٤٩]، هل تشي بجغرافيتها عن ركود الزبد وغثاء السيل؟ هل فيها سوف تتكالب الأمم على المسلمين كما تتكالب الأكلة على قصعتها؟ هل هو الركون إلى حب الدنيا ووقوع الوهن؟ إن مسوغات السقوط موصولة حتى تتفجر من بين ضلوع المكان، لتأتي (البيازين) نقطة الانطلاق ومشهد تداعيات السقوط الأول بلياليها المؤلمة، فيتحول مسجدها إلى كنيسة (سان سلفادور)، ويقسم ظهرها القشتاليون، وتشهد حالات التعميد في كنيستها، وحريق الكتب في ميدانها الكبير، ثم الدمار والخراب والقتل والدحر في شوارعها، والظلم والجور في محاكمها، وصب العذاب على رءوس الأبرياء في سجونها، وبالرغم من ذلك فهي الوطن الأم الذي يركن فيه أبو جعفر للتواكل حتى موته كافرا جراء ما شاهد ووقع للمسلمين، ويأتي من بعده (حسن) و(مريمة) بمحاولات التحايل عن رغبة في الحياة عند الأول، وحرص على القيمة عند الثانية، ليموت الأول ويقبر في ملحقها (عين الدمع)، بينما الثانية يقتلها الرحيل منها فتدفن على مشارفها، أما الحفيد الأخير فلا ينتهي رحيله إلا إليها، ليتحرر الدال من محدوديته إلى طلاقة الوطن / الملجأ / الملاذ في مقابل طغيان الترحيل أو التنصير أو مواجهة الموت ، هكذا الوطن بين الموت فيه أو الموت بالرحيل عنه.

إن دال (البيازين) يشهد الانطلاق من العائلة / الجماعة / المجتمع الإسلامي، وينتهي بالواحد الفرد / الحفيد / الوحيد زائرا قبر مريمة على مشارفها دون أن يمضي في الرحيل، وإذا كانت الدنيا بدأت بالواحد الفرد وانتهت إلى الجماعة فإنما هي الحياة الدنيا، وأما أن تنتهي إلى الفرد مرة أخرى فإنما هو الموت عينه "ولقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة"[٥٠]، فيصبح مآل الجماعة إلى الفرد إنما هو إلى الموت والفناء، من البيازين/الأرض/التراب جئنا وإلى التراب/الأرض/البيازين نعود، لتكون الحياة والموت في الوطن ولا يقع أبدا الرحيل، ليقول المكان/البيازين في النص سيميوطيقيا أن ليس ثمة من ترك الأندلس من عائلة أبي جعفر بل آل الأمر بالحفيد الوحيد إلى اختيار العودة إليها وكأن الموت فيها حياة والحياة في غيرها موت.

أما (عين الدمع) فتأتي كما لو كانت بصيرة (البيازين)، أو الصدر الحاني الذي ترتمي عليه الأحداث كلما اشتعلت لعل الدمع يطفئها، إنها ملجأ الروح حين تكون (البيازين) ملجأ الجسد، فهي بقعة ساحرة من بقاع غرناطة، كانت متنزها بديعا تغص بالمروج والحدائق الغناء، تقترب من سفح جبل الفخار، وظلت تحتفظ ببعض سحرها حتى بعد سقوط غرناطة فسميت بعين الدمعة، ويشغل موقعها سطح تلال البيازين التي تطل على المرج[٥١]، وهكذا يتعانق الدال التاريخي مع الدال الروائي فيمتزجان في معية النص لدرجة صعوبة الفصل بين السردية التاريخية والسردية الأدبية، وتصبح عين الدمع نافذة مكانية تفسح الرؤية أمام تحريك الأحداث على اعتبارها امتدادا للبيازين، غير أنها تأتي دائما وأبدا لترتقي بالروح وتعيد شحذ الهمم لمواجهة الصعاب، فيلجأ إليها أبو جعفر فيتألق إيحاؤها الجغرافي، وهي تكتنز الذخائر من التراث والمعارف منذ آلت إليها الكتب، فتنهل منها (سليمة) ويتألق إيحاؤها الثقافي، ثم يتعانق التاريخ مع الواقع الروائي حين يرحل إليها (حسن) ويأتي بكنزها / كتبها ويسلم مفاتحه إلى حفيده (علي)، وعندما يمرض لا يجد ملجأ إلا إليها، وحين يموت لا يكون خيرا من ترابها له مضجع.

وبالرغم من قلة الأحداث الواقعة فيها إلا أن (عين الدمع) قد حفرت بوشم من ذهب على وجدان القارئ؛ ربما أولا لشجون الاسم العلم وكأنه استل استلالا من واقعه التاريخي، وثانيا لما يفضي به السياق المادي للنص حسبما وقع الوصف في السردية التاريخية وكأنه الإيعاز بروائية الأحداث على ذلك النحو، وثالثا لاقتران واقعها الروائي بكسرة عنيفة أو هزة قوية في الخيط الدرامي للأحداث في شفافية شجية لم تتصدع قبلها بوصلها الدائم مع إيحاء الاسم العلم، فهي الملاذ الأول لأبي جعفر حين داهمه القشتاليون / شجن، وهي معاذ المريض الذي يهفو إلى السكون والراحة / شجن، وهي حضن الكنز / الأثر المادي الأبقى على جلال هذه الحضارة الإسلامية التي آلت إلى الانهيار / شجن، وفيها كانت كينونة (سليمة) بعدما لم يتبق لها غير الكتب والمعرفة كأمل أخير لعلاج المرضى ومداواة العلل / شجن، ثم يقبر فيها (حسن) / شجن، ولو كان الدال التاريخي دالا روائيا اختارته الكاتبة من وحي خيالها ما تحقق ذلك البعد السيميوطيقي لفتح النص، إنها الأدبية الأرقى تلك التي فجرت الواقع اتكاء على مسوغ التاريخ على هذا النحو.

وكما أن هناك شخوصا ثانوية فثمة أماكن ثانوية أيضا، ويأتي وقعها في بنية النص على اعتبارها دوالا محملة وليست فارغة فتصبح أشد التصاقا بالتاريخية منها إلى الروائية، وتغدو كما لو كانت بمثابة العقد في صحبة الخيوط المشكلة للغزل، فتأتي (طليطلة) باعتبار مكانة أسقفها، و(قشتالة) و(أراجون) باعتبار قوة ملكيهما، و(مالقة) على اعتبارها حلقة من حلقات السقوط المتوالي في الأندلس قبل غرناطة، أما (الجعفرية) وقرية (بني حسن) و(بلنسيه)، وتونس ومصر وأم القرى والقدس، وكلها وقعت في الجزء الثالث (الرحيل)، فتعمل الثلاثة الأول منها بمواقعها الجغرافية، فتشهد (الجعفرية) وقعَ الرحيل الأول والإفلات من مركزية غرناطة الأشبه بالانفلات من الجاذبية الأرضية، وتعمل الدوال المكانية (الجعفرية) و(بني حسن) و(بلنسيه) على تهيئة

الصراع على نحو يوحي بالضياع والتشتت، وتشحب إلى حد كبير الأحداث التاريخية الفاعلة بالخلاص إلى نظيرتها الروائية أملا في توطيد الخطاب على نحو يؤكد غائية آنية، فنرى عزفا على وتر الرحيل استحضر مصر وأم القرى والقدس، لتعود القيادة الدلالية مرة أخرى من التاريخية إلى الروائية ويتحول المحدد إلى المجرد، ويغدو الرحيل حدسا بوقعه على الأمة الإسلامية ككل، على الرغم من حرص هذه الأمة على التوحيد بين الهلال والصليب في خاطر (علي) / الجيل الرابع والحفيد الأخير بعدما انحدرت أجيال ثلاثة قبله تحت سنابك وخيول الصليب. هذا التحول في الخطاب يلقي بنا مباشرة في استحضار هذه الدوال المكانية في قلب الواقع الآني وأحداثه العاتية التي تتواصل مباشرة مع ما انفصل عنها بأكثر من خمسة قرون، وكأن التاريخ يعيد نفسه بوقع الرحيل في فلسطين ويتحقق حلم (علي) في مصر بالتوحيد بين الهلال والصليب، ويبقى دائما وأبدا رحيل التطهير والسمو إلى أم القرى، أما إلى (المغرب) وفق قرار القشتاليين كما كان لليهود فهو ما يستحيل وقوعه، حتى لتكون العودة إلى قبر مريمة برمزيته هي النهاية المحتومة إما بعزة العودة إلى أرضنا ومجدنا وهويتنا أو بالموت في سبيلها.

وهكذا تنطق الدوال التاريخية المكانية كما لو كان في أعناقها رباط الخيل الذي يظفر بسرج الدلالة، وأن الفتح في النص مرهون بأقدام هذا الخيل وعلى نواصيها تنعقد الغاية وقيمة الخطاب.

(٣) سيميوطيقا الشخوص

ضعف الطالب والمطلوب، فروايتنا على الرغم من تاريخيتها لا تستعرض جسد التاريخ وإن استلت روحه فراحت تسري في شخوصها الروائية، غير أن الانطلاق من موضوعية الأحداث وواقعيتها جر في ركابه شخوصا بأعينهم هم بالفعل منتمون لذلك الواقع التاريخي، إلا أن حضورهم هنا يأتي شفيفا بسيرتهم وأخبارهم وحسب، وبناء على مشروعية هذا الحضور تشكلت شخوصنا الروائية على نحو متصل مع هؤلاء، فضلا عن تشكيلهم من عناصر تاريخية أخرى.

ويأتي وقع الشخوص التاريخية الحقيقية في سياق سردي يعلن عن شروع الانطلاق من الواقع، وكأنه خلفية اللوحة، أو الموسيقى التصويرية التي تهيئ المتلقي للمناخ العام لوقع الحدث، فيأتي (موسى بن أبي الغسان) على اعتباره الحضور الأول لشخصية تاريخية حقيقية، كان الوحيد الذي اعترض على بنود الاتفاقية التي تمت بين آخر ملوك العرب وملك قشتالة[٦٢]، وتفرد له الرواية صورة بطل أسطوري يقاتل القشتاليين وحده، حتى ليجهل الجميع نهايته وكأنه الرمز الأخير لصورة الجهاد، فتأتي سيرته بضمير الغياب في سياق الاحتمالات، فيوسعه النص تجريدا، ويقال إنه حينما كادوا أن يظفروا به ألقى بنفسه في النهر، وقيل قتله (محمد الصغير) حتى لا يعارضه أحد، وقال فريق ثالث إنه صعد إلى الجبال ليدرب الرجال، وقال رابع غرق أو لم يغرق ليس هذا زمانه ولا زماننا، ليقع القول الفصل في انقضاء زمن البطولات، ومن طرف خفي يلمح النص إلى واقعة الصراع على الحكم باحتمال قتل آخر ملوك العرب له ، ليأتي حضور هذه الشخصية التاريخية مصحوبا بانتهاء عهد الفروسية دون خطابية أو شيفونية، بينما يرسخ في الوقت ذاته مبدأ الصراع الذاتي على الحكم الذي طال جل حكام الأندلس قبيل الانهيار العظيم، ولعل الدلالة الأقوى في سيميوطيقا هذه الشخصية ذلك الشعور الجارف الذي يتملك القارئ بحالة الضياع التي آل إليها الأمر حتى اختفى بصيص الأمل الأخير بالوصول إلى نقطة اللاعودة، بل هو المزيد من التشتت والتمزق والتردي، وعبثا ما يفعل (سيزيف)، وما يصنع (دون كيشوت)، وما يحاول (ديوجين الكلبي).

هكذا يأتي (ابن أبي الغسان) باليقين في الوقت الذي يقع فيه (حامد الثغري) على زلاجة السقوط هو الآخر على الرغم من زعامة قبيلة (غمارة) وقيادة (رندة) التي دكها القشتاليون ومن

بعدها (مالقة) حتى سقطت هي الأخرى وسقط معها بطل آخر[٥٣]، شأن ما وقع لأهل (البشرات) بعدما ثاروا على حكامهم النصارى حتى استولوا على حصن (وادي آش) لكنه سرعان ما سقط مرة أخرى[٥٤]، وكأنها سلسلة الانهيارات المتوالية، وأن هؤلاء الشخوص لم يتأت حضورهم إلا على دلالة الانكسار على اختلاف مواقفهم، فبطولة (ابن أبي الغسان) و(حامد الثغري) وأهل البشرات، وكذلك السلطان الأيسر الذي ألغى معاهدة (يوسف المول) الوضيعة وقاتلهم، ومثله (أبو الحسن المريني) في المغرب، نقول إن بطولة هؤلاء إن هي إلا سيرة أولى من سير التاريخ المنقضي لا تغير من تفعيل الأحداث سوى تهيئة تلك الأجواء المشحونة بالهزائم والاستسلام تماما ، مثلما يوحي حضور الملك المستسلم (أبو عبد الله محمد بن علي) آخر ملوك الأندلس ومعه وزيراه (يوسف ابن كماشة) و(أبو القاسم بن عبد الملك)[٥٥]، و(يوسف بن المول) بوثيقته الخاضعة لملك قشتالة (خوان الثاني)[٥٦] والتي شأنها شأن وثيقة (محمد بن الأحمر) مع (فرناندو الثالث)[٥٧].

إن الشخوص التاريخية الواقعية إنما دلفت النص الروائي كمسوغات مشروعة لإضفاء صبغة الواقعية عليه من ناحية، ومن ناحية أخرى تهيئة المناخ الدرامي لتفعيل الشخصيات الروائية وأحداث الرواية عامة انطلاقا من هذا المسوغ فتعلو نبرة الشجن وتتوالى التبعات والانكسارات للأجيال المتعاقبة محملة ببعد إنساني عميق ينشد جلال القيمة وروعة التشتت والضياع حتى تتعدد دواعي الانكسار ويبقى الإنسان إنسانا محملا بأعز ما يملك من ذات وما يمتاز به من هوية، إن الحضارة التي انهارت ماديتها لم تكن لتنهار معها روحها، تلك التي حملت صبغة الأبدية والسرمدية في أوج اندحارها وانهزامها.

أما الشخوص الروائية فتنطلق من الكيان الأول (أبي جعفر) على اعتناقه السيرة التاريخية التي سوف تنطلق منها الأحداث، ولأنه الوحيد الذي شاهد المجد الأول فظفر بالجمع بين مادية هذه الحضارة وروحها، ولما صعدت قرائن روحها وبقيت ماديتها فقط كان مآل هذه المادة إلى زوال، مثلما تجلت الصبية الجميلة كما لو لم يكن في الوجود غيرها، ثم ماتت، "وعندما مالت شمس الضحى على الطرقات وغابت، وأبو جعفر يواصل السير حتى وجد نفسه على ضفة نهر شنيل، حدق في مائه فأتاه طيف الصبية عارية كأنها تخرج من الماء إليه ثم حدق فلم ير سوى تجعيدات الماء، ثم عاد فرأى الصبية على صفحة عاجية تكبر في الموت حتى غطت صفحة الماء فارتج جسده وراح يتصبب عرقا"[٥٨]، ليغدو من الطبيعي موته عاريا كما قال، وكافرا بنكران وجود الله، وما يمكن أن يشي عنه ذلك بهول الفاجعة في المسلمين؛ بعدما كان قد رأى جلال هذه الحضارة المادي وعاش أجواء الإيمان طول حياته، بيد أن الرؤية الفلسفية هنا كانت أكثر عمقا، لينفصل جيل كامل مثله أبو جعفر مواجها تلك الهزة العقائدية وفق صيرورة الأحداث، فلم يكن ليستوعب الموقف أو ليسلم ببساطة بما آل إليه الأمر.

ثم ينقطع الابن ويأتي التواصل بالحفيد، فأبو جعفر هذا لم ينجب سوى ولد واحد وافته المنية ربما قبل أن تبدأ أحداث الرواية، وإذا كان الجد حديث الماضي والحفيد حديث المستقبل فإن الابن هو حديث الآني، وهذا الآني ضاع فلا ضير إذن أن يصير ملمحا سيميوطيقيا آخر يؤكد حالة الضياع والتشتت التي ربما تستقر بعض الشيء بحضور الحفيدين حسن وسليمة، ثم تعاود تألقها مرة أخرى بظهور سعد ونعيم، وكلاهما ألقت بهما الريح إلى حانوت أبي جعفر، ولم يكد سعد يرتبط بسليمة حتى وقع النفور فينضم للمجاهدين، فيطارد ويواصل رحلة التشتت، أما سليمة فيجرفها تشتت داخلي، فلا تجد لها سوى العلم والمعرفة الإسلامية ومداواة العلل، وهذا في حد ذاته تهمة فتطارد هي الأخرى، بينما نعيم (ثاني الشتيتين) بالحضور الأول فيبقى على حاله هكذا حتى يموت، *أما حسن الفرع الموصول فيجاهد من أجل إعادة توطيد الأركان دون جدوى حتى يموت في عين الدمع*، لتبقى على مريمة وحدها أمانة الحفاظ على إذكاء ذلك الجانب الروحي

بحيل شتى فكانت أشد صلابة في مواجهة الشتات، ثم يتزوج هشام (ابن حسن) من عائشة (ابنة سليمة) فتموت عائشة بعد أن تنجب (علي) الحفيد الأخير الذي يبلغ ذروة الشتات بالرحيل الداخلي الأول داخل الأندلس، والثاني داخل النفس بتعانق القيمة بينه وبين جدته مريمة.

تبقى على هذا الأساس شخوصنا الروائية الرئيسة تجسيدا حيا لزمن على قلق كأن الريح تحته كما يقول المتنبي وتبلغ مصداقية الأحداث ذروتها بتعدد الشخوص الثانوية في أعراض شتى على جوهر الخيط الدرامي، لم تكن إلا لتؤكد حالة الضياع هذه وكأنها المطاردة الأبدية لكيان مجتث، وتومئ تعددية هذه الشخوص وكثرتها إلى تجسيد حالة عدم الثبات والاستقرار، ذلك فضلا عن استحضارها تشريحا كليا لوجه الحياة الاجتماعية في الأندلس وضعنا في قلب أفراحها وأتراحها فالتبستنا الرواية كما لو كنا نحيا بين هؤلاء، وحسب الرواية أن تفعل ذلك بالرغم من انطلاقها من الواقعية التاريخية.

(٤) سيميوطيقا الحــدث

ربما يتسع خيال الأديب فيصنع من الأحداث ما يتكئ على التشويق والإثارة، وربما يبلغ حدا من تصوير الواقع يجلي رؤيته الفنية للعالم، ولكنه حين يؤسر في سردية تاريخية ذات وقائع محددة فليس له سوى فضل الاختيار بين سيميوطيقية الدال الحدثي التاريخي، ومباشرة الواقعية السردية التاريخية، والاختيار الأول ما لم يكن على حظه من المصداقية وقدره من الأدبية في إشارته العلاماتية فسوف يلتبس الخطاب على المتلقي، وربما يتهشم الأثر دون أن تحقق الدلالة مقصدها، وإن اعتمد الاختيار الثاني فسوف تتحول السردية الأدبية إلى سردية تاريخية بموجب معطيات السياق لا الدال وحده وحسب، بمعنى أن توخي المصداقية والانتماء إلى الواقعية قد يؤدي بالأديب إلى استجلاب هذه السردية بوقائعها المحددة ثم يبقى على سياق السرد الأدبي مسئولية تجاوز هذه التاريخية إلى الروائية، وهو ما أشرنا إليه بالمستوى الثاني في النهج السيميوطيقي، وما نعني به هنا في سيميوطيقا الحدث، لنبحث ما يومئ إليه الحدث التاريخي دون نصه، أو ما يومئ إليه النص التاريخي في سياق النص الأدبي، أو العكس، وبوجه عام فحظ الحدث التاريخي في الرواية ككل قد انحصر في تفجيره الإشاري الذي تنطلق منه الأحداث التاريخية ثم يتجلى الحدث الأدبي كتابع له بإبراز نتيجة الأخير دون سببه ، فخروج (ابن أبي الغسان) لقتال القشتاليين، وتجريد شخصيته على المستوى الروائي، وولوج المنحى الدرامي بتصارع الاحتمالات، كان نتيجة للواقعة التاريخية بذكر فروسيته، وقيام دولة الطوائف تمثل الحدث الأكبر لما كان عليه وضع الأندلس قبل سلسلة السقوط التي انتهت بغرناطة، مؤكدة فكرة صراع الحكام العرب التي أبرزتها سيميوطيقا الشخوص، فقد "ثارت الحرب الأهلية بالأندلس عقب سقوط الدولة العامرية في سنة ٣٩٩ هـ بين أمراء بني أمية، وظاهر البربر أحدهم وهو (سليمان بن الحكم بن عبد الرحمن الناصر)، فزحفوا على الزهراء واقتحموها وخربوها، ثم حاصروا قرطبة حتى سقطت في أيديهم، وارتكبوا فيها رائع السفك والإثم (سنة ٤٠٣هـ) واستولى زعماؤهم على معظم قواعد الأندلس الجنوبية ومنها غرناطة، وقامت من ذلك الحين دول الطوائف"[٣٩]، وهذا النص من السردية التاريخية مسكوت عنه تماما في الرواية، ولكنه يتأكد كنتيجة حتمية في دلالة السياق الأدبي وكسبب رئيس فيما آلت إليه الأحداث على اعتبارها توابع لإرهاصات التردي الأولى فيما تجلى بصعود روح مسوغات الحضارة إلى بارئها، فكان مآل ماديتها إلى الرضوخ.

وغير هذا وذاك فإن السردية التاريخية قد وقعت نصا في سياق الرواية بحضور المعاهدة الأولى (سنة ١٤٩١م) والتي تفضي إلى "أن يتعهد ملك غرناطة، والقادة، والفقهاء والوزراء والعلماء، وكافة الناس، سواء في غرناطة والبيازين وأرباضهما، بأن يسلموا طواعية واختيارا، وذلك في ظرف ستين

يوما تبدأ من تاريخ هذه المعاهدة قلاع الحمراء والحصن وأبوابهما وأبراجهما وأبواب غرناطة والبيازين إلى الملكين الكاثوليكيين ... ويتعهد جلالتهما وخلفاؤهما إلى الأبد بأن يترك الملك المذكور (أبو عبد الله) والقادة والوزراء والعلماء والفقهاء والفرسان وسائر الشعب تحت حكم شريعتهم، وألا يؤمروا بترك شيء من مساجدهم وصوامعهم، وأن تترك لهذه المساجد مواردها كما هي وأن يقضى بينهم وفق شريعتهم وعلى يد قضاتهم، وأن يحتفظوا بتقاليدهم و..."[٦٠].

ولم ترد هذه السردية كاملة أو على نحو فج بل جاءت في سياق استرجاع (فلاش باك) لدى أبي جعفر، ولم يقع منها سوى نصفها الأول الخاص بالتسليم، ولما لم يحدث نصفها الثاني الخاص بالمسلمين لم يكن هناك بد من ذكره، كذلك لأن هناك معاهدة ثانية مع الملك العربي المخلوع تنص على "أن يتعهد بالعبور إلى المغرب ... وأنه يتنازل عن سائر ضياعه ... وكذلك عن أملاكه الأخرى ..."[٦١] ليقع هذا الحدث في سياق الرواية فيلقي بنا مباشرة في قلب الانفجار، فكان الحضور النصي لذلك الشق من المعاهدة التي قال بها المنادي في شوارع غرناطة، فيتلقاها أبو جعفر كما لو كانت الجبال تتساقط على أم رأسه، فنطأ الرواية بوقوع حدث جلل هز أرجاء المدينة فتحدث الإثارة ويأتلق التشويق، وتصدق المرجعية فيصدق معها الخطاب، حتى ليمتلك النص متلقيه فيهيمن عليهم ويطوعهم بعد تمهيد السبيل لذلك الخطاب الروائي المجرد من ملازمة الجديد من أحداث تاريخية أخرى هي في الواقع امتزاج أصيل بدرجة أعلى من الروائية، فجنود الروم وقشتالة يدخلون الحمراء كتابع من توابع السقوط، وكذلك تسليم مفاتيح الحمراء، وتعميد حامد الثغري، والسرقات والنهب، وحرق الكتب والمصاحف، وحصار القشتاليين، وهروب حكومة الأربعين، وغلق المحال نهارا والعمل ليلا، كل هذه الأحداث التاريخية كانت مجرد توابع أو أعراض للجوهر الأول بتسليم غرناطة وسقوطها في أيدي القشتاليين، غير أن هذه التجليات الحدثية وقعت ممزوجة بدرجة أعلى من الروائية حين تضافرت مع أحداث روائية أخرى مثل موت أبي جعفر، و(مونولوج) سليمة مع الكتب في عين الدمع وهجوم على فتاة تمشي في أمان الله، وتواصل الحياة اليومية لنعيم وسعد وسليمة وحسن، حتى كان زواج سعد من سليمة وحسن من مريمة، وقبل أن ينقضي فصل الرواية الأول تنقضي وقائع السردية التاريخية للحدث الأكبر، وبمجرد موت أبي جعفر في خواتيم الفصل الخامس، وعلى مشارف السادس نكون قد انتهينا من أكثر من تسعين بالمائة من الأحداث الواقعة في السردية التاريخية لننصرف بعد ذلك تماما إلى هيمنة الروائية، وكأنه الضوء الذي يتلاشى رويدا رويدا حتى تكون قاعة السينما جاهزة للعرض، فتتوالى المشاهد على نحو لا ينفصل البتة عن الواقعية التاريخية على الرغم من إغراقه في الروائية بحرفية عالية ترى فيها ذرات التراب الذي تمشي عليه، وصفاء السماء التي تظلك، وما يسري بالنظر أو يعرج به، وما وقع من شفافية للبشر حتى ترى مسار دمائهم، وقد ترى مثله في الحدث حتى تظن الحياة رتيبة وهي تتفجر في كل إشراقة شمس بوقع جديد لا ينبت عن الجذر الدرامي من (غرناطة) إلى (الرحيل).

هذا ما كان من أمر سيميوطيقا الحدث التاريخي المجرد، وسيميوطيقا الحدث التاريخي في سياق الحدث الروائي، أما سيميوطيقا الحدث الروائي في سياق الحدث التاريخي فله أوجه متعددة تؤكد ما أشرنا إليه من تضافر بين الحدثين، فأبو منصور يسب وينهر الرجل ويجري وراءه من الحمام إلى الشارع-لأن الأخير سب أمامه حلم الخلاص (موسى بن أبي الغسان)[٦٢]، ونعيم يسرق مركوبا لسعد[٦٣]، فأخوا الشتات في حالة فقر مدقع دائم، وصندوق مريمة في جهاز زفافها – كما سبقت الإشارة – كنز للحضارة الإسلامية الروحية، ثم موت أم جعفر وغسلها ودفنها إسلاميا بالرغم من الطقوس النصرانية[٦٤]، وحادثة الختان التي كادت تودي بحياة الأسرة كلها[٦٥]، تتجليان على اعتبارهما من مظاهر التنصير الإجباري الذي دونه الموت أو الرحيل، ولو تابعت

الأحداث الروائية من بدايتها لنهايتها ما أفلت منك حدث روائي واحد دون تأويل تاريخي أو إيماءة إلى دلالة تاريخية بعينها إلا فيم ندر. هل هو المزج بين التاريخي والروائي؟ ربما، أم هو التاريخ كما لو كان بشرا ولحما ودما، ونسقا وحدثا، وزمانا ومكانا؟ ربما، إنما اليقين الأوحد أن وحدها التي تفعل ذلك هي (الأدبية)، ومادام هو الأدب فنحن بصدد الانحراف الأقوى وتوخي الدلالة وابتغاء التأويل السيميوطيقي من قبيل نمذجة الإطار.

(٥) سيميوطيقا التشكيل الفني

لا شك أن هذا المناخ المفعم بالخصوبة، ما كان لولا أن اشتمله نص ثري، ولعل هذا الثراء هو نتاج فعلي لآلية إبداع تتوخى المزيد من الارتقاء بحزمة العناصر الفنية التي تشكل بنية النص، ولأن هذا النص هو نص روائي فعنايته الأجل تقع على درجة الروائية، هذه الدرجة التي نقول بها في مقابل درجة الشعرية، والدرجتان بالرغم من سهولة الفصل بينهما فإنه لا يكون إلا فصلا صوريا لأن ثمة مساحة من التداخل فيما بينهما تجمع بين السبب والنتيجة، فأيا ما كانت درجة الشعرية فهي لا تكون إلا سببا بينما النتيجة الحتمية واقعة بالضرورة على درجة الروائية كمحصلة نهائية لمصداقية الخطاب الأدبي النوعي للرواية، وعلى هذا الأساس يتأتى التشكيل الفني بشعريته وروائيته على اعتباره دالا سيميوطيقيا مهما يقع في قلب الكفاءة القرائية التأويلية غير النوعية.

وتنحو تقنية هذا التشكيل نحو الانطلاق من درجة أعلى من الروائية، وعدا مشهد الصبية العارية الترميزي فإن التشكيل بداية صاحبه حظ أوفر من تفعيل الأحداث الواقعية وعناصر الروائية على النحو الذي أفضنا فيه تفصيلا، بيد أن هذا المشهد الوحيد في إسقاطه الترميزي كان أشد إيغالا في الذاكرة والوجدان معا على اعتباره رمزا أسطوريا قابعا في اللاوعي، غير أن ذاكرة المتلقي الواعية تحيله في نسق الروائية لا الشعرية إلى تلك المادية الحضارية الإسلامية في أوج ازدهارها ثم اندحارها شأن الصبية بموتها، وهذا المنحى في التشكيل صار سمتا فنيا يستجلب الشاعر ويفجر الوجدان أينما وقع، وإذا كانت الرواية ككل ترقى لانسحابها على الآني المعيش دون تجريد مطلق لتنسحب على أناس آخرين غير العرب وعلى أمة غير هذه الأمة، فربما تأتى لها ذلك من الواقعية الشديدة في تشكيلاتها الفنية حتى فيما يقترب منها نحو الشعرية، ولعل صندوق مريمة في رمزيته كان أصدق من كل خيال الشعراء حين عبر عما تبقى من جلال هذه الحضارة موصولا بالذات الفاعلة، ليأتي على شاكلته تماما (حمام أبي منصور) وكيف كان حلما عظيما ثم صار تراثا ثمينا ألح على بقائه الأجداد واحد تلو الآخر، في الوقت الذي كان فيه الحفيد على انصرافه عنه إلى الجري وراء النواني حتى أفاق من غفوته، ففتح (الحمام) واجتر الذكريات فتجلى له جده الذي لم يكن ليعرفه حتى أزال عنه أدرانه وتسقط منه (الطاس النحاسية) فيحملها الجد وينحني ليغسل قدمي حفيده بدوره وهو يبكي حتى اختلط ماء العين بماء الطاس[٦٦]، وهذا المشهد الأسطوري المستل من واقع قائم يحيل هذا الواقع إلى واقع متخيل يتصل بتأويل متفرد على محور الاستبدال، بوضع القيم الإسلامية الروحية وتطهيرها للنفس محل (الحمام)، ولا شك أن الجد / الأصل واحد، غير أنه في الواقع الفعلي قد قضى نحبه، بينما في الواقع الأسطوري يعود ليذكر، وكأنه الحجر الملقى في كل بحيرة راكدة في تبعات الأحداث، فالتلميح والترميز والرؤيا المنامية والنبوءة والأسطورة كلها أدوات فنية رئيسة تجلت في تشكيل الرواية الفني فوطدت أواصر العناق بين الذهن والوجدان وتجاوبت سيميوطيقيا مع المنحى الدرامي العام وغائية الرسالة وفصل الخطاب، وقد رأينا التلميح في (أسطرة) البطل (ابن أبي الغسان) بالإشارة إلى الاحتمال الظني أن يكون قتله (محمد الصغير) بإدراجه في الذاكرة الجمعية كنتيجة مجتمعية معيشة تجلت في دولة الطوائف، فالحكم أصبح هدفا ذاتيا حتى لو جاء على سيف الخيانة، وتجلى الترميز بشكل

شمولي في الخطاب الروائي ككل وتعددت صوره التي كان أغلبها مستقطعا من الواقع مثلما وقع الأمر مع صندوق مريمة وحمام أبي منصور، أو مصحوبا بمنحى أسطوري شأن ما وقع من أمر (الصبية العارية) و(حمام أبي منصور) أيضا، أما الرؤيا المنامية التي صاحبت النبوءة فقد تجلت في رؤيا مريمة على مشارف الجزء الثاني والتي تحولت هي الأخرى إلى أسطورة تشعبت فيها التأويلات والأحاديث وكأنه الحلم بإنقاذ الوطن الكامن في اللاوعي، غير أن نبوءته لم تتحقق، ولم نكد نخرج منه حتى وقعنا في رؤيا أخرى ولكنها هذه المرة كانت النبوءة بموت عائشة.

أما لِمَ مريمة على وجه الخصوص؟ فربما لأنها الدال الأقوى في احتواء ومسايرة الأحداث، أو ربما هي الروح الأنقى في احتفائها بالقيمة، وقد يكون عناقها الدائم لمعطيات الحضارة الروحية حتى كان الموت منقذها الوحيد من الرحيل، إن استغلال الاكتناز الروحي للشخصية يفضي إلى خصوبة هذه الروح وكأنها على اتصالها بنبعها الأصيل حتى ليقول النص أبدا لم تمت روح الحضارة الإسلامية في ذات (مريمة) ولا حفيدها (علي)، وإذا كان شاهد مريمة رؤياها فلعلي أيضا رؤياه الكابوسية التي أفاق منها على احتضار (عمر الشاطبي)(١٦)، ليتواصل حديث الروح مع حديث الواقع، وحديث القيمة مع حديث الجمال، ليزداد الذهن والوجدان تعانقا في صياغة أسلوبية تبدأ غالبا من حيث انتهى الأمر في خروج عن (المنطق الأرسطي) أو المألوف الحكائي بالتواصل، وكسر المألوف انحراف، والانحراف Deviation زيادة في الأدبية، تلك التي تجلت بشكل لافت في الجزء الثالث (الرحيل)، حيث اضمحلت حدة الروائية، وبدت درجة أعلى من الشعرية، ربما خلاصا إلى النتيجة النهائية التي أفضت إلى مزج الواقعي بالمتخيل، والحاضر بالماضي، ليصير الزمان زمانا واحدا، فيحتفل النص/ الكنز ـ الذي امتلكت مفتاحه السيميوطيقية ـ بالقيمة، وينشد روعة الخلاص بالاستواء على جبل الذات، بعدما تلاطمت الأمواج بالسفينة في خضم تلك المعطيات الموتورة، وما أشبه اليوم بالبارحة، وما أتعسنا حظا حين نأتي شهودا على هذا الزمان.

الهوامش:

(١) رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ص١٨٥، د. ت.

(٢) بول ريكور ، من النص إلى الفعل ، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات ، القاهرة سنة ٢٠٠١ ، ص١٠ .

(٣) ليندا هتشيون، رواية الرواية التأريخية، ترجمة شكري مجاهد، فصول م١٢ ع٢ سنة١٩٩٣، ص٤٦.

(٤) محمد القاضي، الرواية والتاريخ، فصول م١٦ ع٤ سنة ١٩٩٨، ص٤٢.

(٥) عبدالفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، فصول م١٦ ع٣ سنة ١٩٩٧، ص ٦٢ -٦٣.

(٦) السابق.

(٧) اعتمدت مصطلح (السيميوطيقا) وهو الدال المعرب عن Semiotics، والذي يقع في مرتبة أدنى على سلم الاصطلاح عن المترجم (العلاماتية) أو (السيميائية) احتراما للتواطؤ والشيوع في الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي خاصة في (مصر).

(٨) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، بيروت سنة ١٩٩٤ ، ص ٥٨.

(٩) السابق ، ص ٦١ ، ٦٢.

(١٠) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، نادي جدة الثقافي سنة ١٩٨٥، ص٧٠.

(١١) صبري حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف سنة ١٩٨٤، ص ١٣-١٤.

(١٢) الخطيئة والتكفير ، ص٣٠ ، سبق ذكره.

(١٣) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع١٦٤ سنة ١٩٩٢، ص ٢٢٩.

(١٤) محمد برادة ، الرواية أفقا ، فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص١٨.

(١٥) مازن الوعر ، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ، عالم الفكر م٢٢ ع٣-٤ يونيه سنة ١٩٩٤ ، ص١٧٢.

(١٦) السابق ص ١٧١.

(١٧) السابق.
(١٨) سيزا قاسم ، مدخل إلى السيميوطيقا ، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد ، دار إلياس سنة ١٩٨٦، ص ١٨.
(١٩) السابق.
(٢٠) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب سنة١٩٩١، ص ٢١.
(٢١) يتغاير المصطلح وفق تغاير النظريات النقدية المعنية به حتى إنه يبدأ بالمدونة الكلامية وينتهي عند حدود التحول الجذري لكل نظرية على حدة ـ انظر: عزت جاد ، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة٢٠٠٢ ، ص٣٣٤.
(٢٢) إميل بنفنست، مدخل إلى السيميوطيقا، سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، ص ١٧٦.
(٢٣) سيزا قاسم ، مدخل إلى السيميوطيقا ، ص١٩ ، سبق ذكره.
(٢٤) السابق ، ص٣٩.
(٢٥) أمينة رشيد، مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ص٥٣، سبق ذكره.
(٢٦) السابق.
(٢٧) سيزا قاسم، القارئ والنص، عالم الفكر م٢٣ ع١،٢ يونيه ١٩٩٠، ص٢٦٢،٢٦١.
(٢٨) أمينة رشيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٥٢، سبق ذكره.
(٢٩) سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص٢٦ ـ٢٨، سبق ذكره.
(٣٠) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان سنة ١٩٩٦، ص٩٩.
(٣١) السابق.
(٣٢) السابق.
(٣٣) سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم و الأبعاد، ص٢٦، سبق ذكره.
(٣٤) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص١٦٧، سبق ذكره.(٣٥) لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٣ ص٢١.
(٣٦) السابق ص ٩٨ ـ ٩٩.
(٣٧) المعالم بين الشولتين المزدوجتين معالم جغرافية حقيقية في غرناطة.
(٣٨) محمد عبد الله عنان ، دولة الإسلام في الأندلس ، (مكتبة الأسرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠١ ج٧ ص٢١.
(٣٩) رضوى عاشور ، غرناطة ، دار الهلال ، ع٥٤٤ سنة ١٩٩٤، ص١٠٩ وما بعدها.
(٤٠) السابق ص١١٢ ـ ١١٣.
(٤١) محمد القاضي ، الرواية والتاريخ ، ص٤٦ ، سبق ذكره.
(٤٢) السابق ص٤٧.
(٤٣) السابق ص٤٩.
(٤٤) السابق ص٤٥ ـ٥٣.
(٤٥) رضوى عاشور ، غرناطة ، ص٨ ، سبق ذكره.
(٤٦) السابق ص٦١.
(٤٧) محمد عبد الله عنان ، دولة الإسلام في الأندلس ، ص٢٥ ـ ٢٦ ، سبق ذكره.
(٤٨) السابق ص٢١.
(٤٩) لسان الدين بن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ص١٢١ ، سبق ذكره.
(٥٠) الأنعام: ٩٤.
(٥١) لسان الدين بن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ص١٢١ ، سبق ذكره.
(٥٢) محمد عبد الله عنان ، دولة الإسلام في الأندلس ، ص٢٧٣ ـ٢٧٧ ، سبق ذكره.
(٥٣) السابق ص٣١٥.
(٥٤) السابق.
(٥٥) السابق ص٢٧٧.
(٥٦) السابق ص١٥٨.

(٥٧) السابق.

(٥٨) رضوى عاشور ، غرناطة ، ص١٢.

(٥٩) لسان الدين بن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ص٩٣ ، سبق ذكره.

(٦٠) محمد عبد الله عنان ، دولة الإسلام في الأندلس ، ص٢٤٥ ـ ٢٤٧ ، سبق ذكره.

(٦١) السابق.

(٦٢) رضوى عاشور ، غرناطة ، ص١٧ سبق ذكره.

(٦٣) السابق ص٧٩.

(٦٤) السابق ص١٨٣ ـ ١٨٤.

(٦٥) السابق ص ١٩١ ـ ١٩٣.

(٦٦) السابق ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٦٧) رضوى عاشور ، مريمة والرحيل ، دار الهلال ، ع٥٦١ سنة ١٩٩٥ ، ص ٤٣٢ ـ ٤٣٣.

رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور غرناطة ومريمة - والرحيل

إقبال سمير

فى عام ١٤٩٢م سقطت "غرناطة" آخر معقل للمسلمين في الأندلس .. هذا الحدث التاريخى الفاصل والمدوى الذى يؤرخ لنهاية الحضارة العربية في إسبانيا وبداية عصر النهضة في أوروبا كان ملهما لعدد من الكتاب تنوعت أعمالهم بحسب انتمائهم لأجواء تاريخية وثقافية مختلفة.

ثلاثية "رضوى عاشور": غرناطة، مريمة والرحيل (١٩٩٤م — ١٩٩٥م) هى إحدى هذه الأعمال التى تقدم قصة المقيم الذى رفض الرحيل، وتمسك بأرضه .. قصة الإنسان المسلم الذى فرض عليه التنصير ولكنه ظل متمسكاً بدينه وثقافته في الخفاء وتعرض بذلك للاضطهاد والطرد حتى صدور قرار النفى الأخير عام ١٦٠٩م.

فى هذه الثلاثية تتضافر الحكاية والتاريخ والتأريخ حسب تعريف باربريس Barbéris لهذه الكلمات: "التاريخ: الحقيقة (؟) التاريخية؛ التأريخ: خطاب المؤرخين، وبشكل عام كل خطاب يسعى إلى تقديم صورة وتفسير علمى ودال معاً للتاريخ؛ الحكاية، القص، الأمثولة، الأسطورة، كل عمل يقدم عند تناوله للواقع، شكلاً لكتابة التاريخ"[١].

١ — الزمكانية التاريخية

الزمكانية[٢] كما قدمها باختين Bakhtine هى التداخل الوثيق للعلاقات الزمنية والمكانية في العمل الأدبى.

فى ثلاثية رضوى عاشور، تتلاحم المؤشرات المكانية مع المؤشرات الزمنية، لتشكل فضاءً مادياً محدداً جغرافياً وتاريخياً. في الفصل الأول من غرناطة، يقوم الراوى بوصف وذكر الأسماء الحقيقية للأماكن: غرناطة، نهر شنيل، نهر حدره، قصر الحمراء، البيازين .. مما يساعد على بناء الإطار المكانى للحدث المتخيل. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الطوبوغرافيا تشير إلى التوجه الإيمائى التمثلى الخاص بالجماليات الواقعية التى يندرج تحتها هذا العمل الأدبى، كما أنها تؤكد على أصالة القص.

أما المؤشرات الزمنية فتشكلها الأحداث التاريخية .. فخطاب الراوى والشخصيات يغوص بالحبكة في الزمن التاريخى. الفصل الأول يعرض لنا اتفاقية تسليم غرناطة التى وافق عليها رجال السلطة والحكم جميعها ماعدا "موسى بن أبى الغسان". الفصل الثانى عبارة عن مشهد يدور في

حمام عام، وتطرح الشخصيات آراءها المتضاربة حول اتفاقية تسليم غرناطة. فينقسم الغرناطيون بين مؤيد ومعارض: مؤيد يرى أن هذه الاتفاقية تتعهد وتضمن احترام الدين الإسلامي والثقا العربية والملكيات الخاصة بالمسلمين، ومعارض يتشكك في احترام القشتاليين لعهودهم، ويعتقد إمكانية الدفاع عن المدينة عن طريق تنظيم المقاومة والاستمرار في الحرب. أما "أبو جعفر" (غرنا ص٢٥ — ٢٦) فيسترجع — بواسطة الخطاب الحر غير المباشر — المرحلة التاريخية السابقة عل سقوط غرناطة والصراعات التي فتتت العائلة المالكة وانتهت إلى سقوط المدينة. هكذا فإن المؤشرا المكانية والزمنية أكدت على واقعية المشار إليه وجعلت الخيال يضرب بجذوره في أعماق الواقع.

الثلاثية تعتمد بشكل جوهرى على الزمكانية التاريخية[3] .. تلك التي تتناول المصا المعقدة للإنسان والتناقضات الاجتماعية والسياسية التي تعصف بالشعوب في مراحل تاريخ محددة. فالفضاء يكتسب فاعليته السردية بسبب تجذره في زمن تاريخي معين، والأحدا التاريخية لا تشكل فقط مؤشرات زمنية تدل على تاريخ ومدة الحدث ولكنها تؤثر مباشرة منعطفات الحدث المتخيل ومصائر الشخصيات.

وهكذا فإن الوظائف الرئيسية[4]، أو نويات الأحداث، التي تفرض خيارات وتدفع بالقم في اتجاه أو آخر، وكذلك التتابعات السردية[5] التي هي عبارة عن حبكات صغرى مكونة من الحالة الأساسية + الاستفزاز + الحدث + الجزاء + الحالة النهائية؛ هذه الوظائف الرئيسي والتتابعات السردية تحركها وترتبط بها أحداث سياسية.

سقوط غرناطة هو الحدث المؤسس للقص .. هو الزمن المحورى الذى يؤرخ لبق الأحداث. فشخصيات الثلاثية لم تختر الرحيل أو الهجرة، أو التنصير كما فعل الأغنياء وعلي القوم ورجال سلطة العهد المنصرم، على العكس من ذلك، فقد تمسكوا بدينهم ومدينتهم وهويتهم فاتفاقية تسليم المدينة التي تنظم العلاقات بين السلطات القشتالية الكاثوليكية والسكان المسلمين هي المعادل للاتفاق الخادع في الحكاية الخرافية. فقد نقض الملكان الكاثوليكيان وخلفاؤهما بنو الاتفاقية وتخلوا عن سياسة التسامح واحترام ثقافة الآخر المغاير التي انتهجوها في السنوات الأو التي تلت السقوط. تسلسل الأحداث ليس إلا منحنى مستمرًا للتدهور والانحدار أنتجته تداعيات السقوط والتسليم والخضوع.

وفيما يلي أمثلة لتتابعات سردية حركتها أو تلاحمت معها أحداث ذات بعد سياس واجتماعي:

الحالة الأساسية	الاستفزاز	الحدث	الجزاء	الحالة النهائية
—مسلمو غرناطة يمارسون بحرية عقودتهم حسب بنود اتفاقية التسليم.	—قرار بتسليم أو الاستيلاء على الكتب والوثائق العربية المتعلقة بالعقيدة الإسلامية والثقافة العربية.	—القشتاليون يهاجمون المساجد والمدارس ويستولون على الكتب. —أهل غرناطة يخفون الكتب في كهوف الجبال وأقبية المنازل. —أبو جعفر الوراق يخفى كتبه في منزل عين الدمع (غرناطة ص٥٥-٦١).	—حرق الكتب في باب الرملة.	—حرق الكتب. —موت أبي جعفر وإغلاق حانوته.

غرناطية تمشي في ساحة البنود.	الشرطة وخادم الكاردينال يتعرضان لها ويعتديان عليها.	للدفاع عن الفتاة فيتشاجرون مع القشتاليين فيقتلون أحدهما بينما فر الثاني. -موجة غضب واحتجاج تحتاج المدينة. -سكان البيازين يغلقون أبواب الحي ويقيمون المتاريس ويصلحون أسلحتهم ويهاجمون منزل الكاردينال. -انتخاب حكومة الأربعين. -إجراء مفاوضات مع الكونت تانديا والأسقف تالافيرا (غرناطة ٦٧–٧٨).	البيازين ينهون تمردهم وانتفاضتهم الأولى. -الكونت والأسقف يجددون عهدهم بالالتزام ببنود الاتفاقية. -القشتاليون يقومون بإعدام أربعة من الشباب المسئولين عن موت مفوض الشرطة. -فرار أعضاء حكومة الأربعين إلى جبال البشرات .	انتفاضة البيازين الأولى.
الحالة الأساسية	**الاستفزاز**	**الحدث**	**الجزاء**	**الحالة النهائية**
-أهل غرناطة يمارسون بحرية عقيدتهم كما نصت بنود اتفاقية تسليم المدينة.	-قرار في فبراير ١٥٠٢م يلزم المسلمين بالتنصر أو النفي.	-غالبية أهل غرناطة وعائلة أبي جعفر تختار التنصر (غرناطة ص١٥١ — ١٥٣).	-أهل غرناطة يتلقون قطرات التعميد علنا.	-التنصير القسري لأهل غرناطة وعائلة أبي جعفر.
-سليمة حفيدة أبي جعفر تمارس الطب	-موت اثنين من مرضاها.	-القبض عليها وسجنها. -محكمة التفتيش توجه لها تهمة ممارسة السحر الأسود، وعدم الإخلاص في العقيدة الجديدة.	-سليمة تحرق حية.	-حرق سليمة.

المرضى بمكونات الأعشاب.		بالحرق (غرناطة ص ٢٨٩-٣١٠).		
-الغرناطيون ينتهجون التقيه ويمارسون عقيدتهم الإسلامية في الخفاء.	-في عام ١٥٦٧م، صدور قوانين عسكرية جديدة تجدد القوانين القديمة وتهدف إلى مسح هوية موريسكيي غرناطة.	-موجة غضب واحتجاج تجتاح أهل غرناطة. -تمرد الموريسكيين ومهاجمة العساكر والموظفين القشتاليين. -توقيف أكثر من مئة رجل من أبناء البيازين في سنة ١٥٦٨م. -ثورة البشرات. -انتخاب محمد بن أمية ملكاً في البشرات. -القشتاليون يحاصرون البيازين حتى لا يشارك أهلها في الإنتقاضة. -مهاجمة وسلب المنازل والاستيلاء على الأسلحة. -مهاجمة منزل مريمة (مريمة ص٧٥-٩٨).	-إعدام الرجال المقبوض عليهم. -وصول دون جوان دى استوريا أخي الملك. -قتل محمد ابن أمية. -مذابح في البشرات واستعباد أهلها.	-قمع الثورة،
-الموريسيكيون يتمسكون بعقيدتهم في الخفاء.	-صدور قرار عام ١٥٧٠م يقضي بترحيل سكان البيازين وتوزيعهم في مملكة قشتالة.	-علي وجدته مريمة مثل باقي أهل غرناطة يمتثلون لقرار الترحيل (مريمة ص ١٠١ — ١٠٦).	-النفي القسرى لسكان البيازين. -موت مريمة في العراء.	-نفي الموريسيكيين من غرناطة. -علي يترك مدينته وبيته.
-الموريسكيون يتمسكون بعقيدتهم في الخفاء.	-صدور مرسوم في عام ١٦٠٩ بالطرد النهائي للموريسكيين من كل ممالك إسبانيا.	-امتثال الموريسيكيين و"علي" للقرار، توجههم إلى ميناء دنيا حيث يتم ترحيلهم بالبواخر (الرحيل ص٢٥٦-٢٥٩).	-طرد الموريسكيين. -علي يرفض الرحيل ويختار العودة.	-طرد الموريسكيين -عودة علي.

هذا التحليل لبعض التتابعات السردية يوضح أن الترتيب الزمني يعتمد على اتساق حدث سببي أى على علاقات زمنية تتابعية وعلاقات منطقية سببية تربط بين الأحداث.

من ناحية أخرى فإن هذا التحليل يبين أن السياق التاريخي محدد بدقة وأنه يستند بعم إلى التوثيق التاريخي ويتضافر مع الأحداث التي تواجهها الشخصيات فالراوى "يُسَيِّس" نص

ويقدم ترتيباً زمنياً روائياً يوازي الترتيب الزمني التاريخي والسياسي. فالحدث التاريخي يدفع بالحدث المتخيل ويشكل العامل المحرك الذى يقلقل الحالة الأساسية ويطلق العملية السردية الديناميكية أى الحدث. التاريخ يتحكم تماماً في مصائر الشخصيات ويؤكد على هويتها الاجتماعية والسياسية فالمصائر الفردية والقومية لا تنفصل وهكذا فإن الترتيب الزمني في الثلاثية يقدم نموذجاً سردياً يعتمد على السياسة ويرى فيها معنى ويتخذ منها توجها. "الإدراج في الزمن هو في الواقع شرط جوهرى حتى يقتنع القارئ أن الشخصية ومصيرها يمكن لهما أن يكونا حقيقيين، لأن الزمن يخلق علاقة السببية أو الغائية التى تربط الأحداث ببعضها بشكل متماسك ويعطى لكل حدث منها حدثا تابعا يرضى انتظار القارئ. من هذا المنظور، فإن الواقعية عندما تطبق في القص، فإنها تميز الزمن التاريخي، ذلك الذى — كما قال باختين Bakhtine يربط الحبكة الشخصية بالحبكة السياسية"[6].

٢ — المشهد كشكل سردى

المشهد هو الشكل السردى الذى تتص به الأحداث ذات البعد الاجتماعي والسياسي وهو يقدم اللحظات المكثفة التى تلعب دوراً حاسماً في الأحداث. "المشهد يصف الأحداث بكل تفاصيلها بالإضافة إلى أنه يُورد خطاب الشخصيات"[7]. فهو يجعل سرد الأحداث مرئياً ويعطى للقارئ انطباعاً بأنه يراها مباشرةً مما يقوى من وهم الواقعية.

فى المشهد تتضافر رؤية الشخصيات مع رؤية الراوى الذى قلما يصف انفعالات وأفكار الشخصيات، في حين تظل وظائفه المرتبطة بالتعليق وتقويم الأحداث محدودة. تتضافر هاتان الرؤيتان في تقديم الحدث ذى البعد التاريخي الاجتماعي، على سبيل المثال:

- مشهد سقوط واجتياح قصر الحمراء قدم من خلال وجهة نظر "سعد" (غرناطة ص٢٣–٢٥).
- مشهد التنصير القسرى لـ"حامد الثغرى" قدم من خلال وجهة نظر الراوى الموضوعى بالإضافة إلى كونه مشهدا حواريا (غرناطة ص٥٢–٥٥).
- الراوى وعامة الشعب و"أبو جعفر" قدموا لنا مشهد حرق الكتب(غرناطة ص٥٨–٦٠).
- مشهد اعتداء مفوض الشرطة وخادم الكاردينال على فتاة غرناطية والذى أدى إلى انتفاضة البيازين الأولى قدم من خلال وجهة نظر الراوى الموضوعى (غرناطة ص ٦٧–٧٨).
- مشهد محاكمة سليمة هو مشهد حوارى يورد فيه الراوى خطابها وخطاب محققى محاكم التفتيش (غرناطة ص٢٨٩ — ٣٠١).
- مشهد الحصار العسكرى لحى البيازين أثناء ثورة البشرات قدم من خلال وجهة نظر "علي" (مريمة ص٧٩–٨٠).
- مشهد النفى النهائى للموريسكيين قدم من خلال وجهة نظر الراوى و"علي" (الرحيل ص ٢٥٧–٢٥٩).

فى الحالتين ، سواء كان المنظور السردى للحدث يقدم من خلال رؤية الراوى أو الشخصيات، فإن أصوات الشخصيات تبدو غائبة عن طريق الخطاب الحر غير المباشر[8] أو الخطاب المباشر[9]، على سبيل المثال:

- "هدأ وكاد يدير ظهره ويمضى عائداً إلى الحانوت ولكنه سمع صوتاً واهناً (..) كان الصوت بعيداً ويقترب. وبعد فترة ميز قرع الطبول ونفخ الأبواق ورنين المثلثات. هل يتقدمون لتسلم الحمراء؟ هل يتقدمون من الجهة الشرقية حيث لا يملك رؤيتهم ؟" (غرناطة ص٢٤).

- "لم يودعوا الزيتون ولا اقتربوا من الحقول فمن يملك قلباً مدرعاً ليحدق في جذع زيتونة غرس شتلتها ورعاها وكبرها ورأى عقد الثمار عليها عاماً بعد عام؟" (الرحيل ص٢٥٦).
- "سليمة بنت جعفر" سأل المحققون "لماذا يكرهك الناس"؟ كذبوا فلم يسألوا أهل البيازين .. هل يقدرون على التطلع إليها وهم يضرمون النار فيها؟ (...) لم تقس إلا على "سعد" فلماذا وقد أحبته وتحبه مازالت. عذبتك يا"سعد" فهل تغفر لي؟!" (غرناطة ص٣٠٤).

فالمشهد يُبرز في المقام الأول التاريخ كما عاشته وتأثرت به الشخصيات صانعة الحكاية والتاريخ وقد اختاره الراوى بوصفه شكلا سرديا، رغبة منه في أن يضفى صبغة موضوعية على الخطاب الأدبى في تناوله لتاريخ سقوط غرناطة وتداعياته على عامة الشعب. وهكذا يستعير خطابه الأدبى من الخطاب التاريخى ادعاءه بالحياد، هذا الادعاء الذى يرى "فى العلاقة البسيطة التى تربط بين الأحداث أفضل دليل على هذه الأحداث، ويهدف إلى جعل السرد دالاً مميزًا على الواقع"[١٠]. وهكذا يتوام هذا الخطاب الأدبى مع أهداف الجماليات الواقعية كما عرفها هامون Hamon بـ"الرغبة التعليمية في نقل معلومة ما (معرفة ما) موضوعية إلى القارئ"[١١] بهدف "إدراج حكاية الشخصيات في المسار العام للتاريخ المعاصر"[١٢].

٣ – الفضاء الواقعى

غرناطة هى عنوان الجزء الأول من الثلاثية، وبالفعل فالمدينة هى المعطى الفضائى المحورى في غرناطة. فالأماكن الشخصية لا تتبدى بوضوح إلا في مريمة. فالشخصيات في الرواية الأولى معنية بسقوط غرناطة وتفريغها من هويتها الثقافية والدينية، أما في الجزء الثانى فهى تنشغل بالفضاء الخاص الذى يضيع منها بدوره.

يقسم نهر حدره المدينة إلى جزئين: الضفة الغربية حيث توجد قصور الحمراء وجنة العريف والسبيكة، والضفة الشرقية حيث يوجد حى البيازين والقصبة القديمة. هذا التقسيم الجغرافى يزاوج تقسيماً آخر اجتماعياً وسياسياً فالضفة الغربية هى مقر الملك والأمراء ورجال السلطة والحكومة، هى مقر الحكام، أما الضفة الشرقية فهى مقر الشعب، عامة الناس، أى المحكومين. وهكذا تتداخل العوامل الطوبوغرافية والسياسية والاجتماعية للتأكيد على هذا التعارض.

غرناطة والبيازين اسمان متلازمان على مستوى التعبير مما يعنى تلازمهما على مستوى المضمون: "لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين" (غرناطة ص٨)؛ "يا أهل غرناطة والبيازين هذه مدينتنا" (غرناطة ص٧٠). فالبيازين حى يقع على شاطئ نهر حدره، تربطه بغرناطة علاقة الجزء بالكل. فالأماكن هى مساكن الشخصيات، وكما تعصف الأحداث التاريخية بمصائرهم فهى تعصف أيضا بهذه الأماكن، ويدل على ذلك تشخيص المكان: "لم تنم في الليل البيازين" (غرناطة ص٦٩)؛ "ليلة أخرى قضتها البيازين مستثارة" (غرناطة ص٧٤). علاقة الجزء بالكل التى تربط البيازين بغرناطة تتضمن أيضاً علاقة استثناء – فغرناطة ليست إلا البيازين – وعلاقة تطابق – فغرناطة هى البيازين. فالقص معنيٌ حصرياً بحكاية سكان البيازين. فالبيازين هى مكان الفعل السردى، والفاعل الجماعى — عامة الناس — والفواعل الفردية ومن ضمنهم أفراد عائلة "أبى جعفر". وأهمية وصف الأماكن ينتج من كونها عاملاً رئيسياً في تشكيل الشخصيات وتحديد هويتهم وصبغهم ببعد اجتماعى وسياسى محدد.

من ناحية أخرى، فالفضاء يتداخل مع السياق السردى، فهو يشكل العامل الرئيسى الذى يحرك الحدث. أما على المستوى الفاعلى، فإن غرناطة هى الموضوع الذى تسعى وراءه الذوات - *الغرناطيون — والذوات الضد — القشتاليون*. فلقد هزم الغرناطيون عندما عجزوا عن الدفاع عن سلامة أرضهم وهكذا خضعت غرناطة لبنية تبادل وأصبحت المدينة الشيء موضوع

القيمة الذى يعرف بأنه "موقع استثمار القيم التى ترتبط بها أو تنفصل عنها الذات"[١٣] فحتى تستسلم المدينة، عرض الملكان الكاثوليكيان بالمقابل تعهدهما باحترام دينهم وثقافتهم. هذا هو الاتفاق الأساسى. فالعروض العسكرية المتوالية تشكل استعارة تعلن عن انتصار القشتاليين وتمام سيطرتهم على المدينة.

هذه البنية — بنية التبادل — تعد حالة صارخة فيما يخص قصر الحمراء الذى خضع هو الآخر لاتفاق سرى بين أبى عبد الله آخر ملوك غرناطة والملكين الكاثوليكيين، فقد باعه لهما مقابل ثلاثين ألف جنيه قشتالي.

وهكذا تفقد العناصر المشكلة للمكان مقابلها القيمي وتكتسب مقابلاً اقتصادياً. "المنظور القيمي: هذا المنظور يشير إلى عوالم القيم الجمالية والأخلاقية (...)، المنظور الاقتصادى: في هذا السياق فإن القيمة هى ما يتعلق بالملكيات المادية ويحكم انتقالها بين العملاء عن طريق آليات التبادل الاقتصادية والتفاوض"[١٤]. فالمدينة المجزأة تتحول إلى بضائع: "كل شيء يباع وكل شيء يشترى، بيوت وضياع وجنات ومخطوطات ثمينة أورثها الأجداد وأجداد الأجداد" (غرناطة ص ٣٠). كل شيء يخضع لقوانين المادة مما ينبئ بضياع وتلاشى المكان.

أما بالنسبة لسكان غرناطة، فقد أصابهم ما أصاب مدينتهم فقد خضعوا هم أيضاً لبنية تبادل، وبيعوا كما بيعت الحمراء: "عاشوا يومهم تثقلهم مرارة اكتشاف أنهم بيعوا كقطيع أبقار أو غنم" (غرناطة ص٢٩-٣٠). فصيغة المبنى للمجهول في "كل شيء يباع" و"بيعوا" تدل على استلاب الفعل من أهل غرناطة الذين أصبحوا مفعولاً بهم. وتشبيههم بقطيع أبقار أو غنم يؤكد خضوعهم وتشيئهم ويكرس وضعهم كمحكومين، وضع فرضه سقوط المدينة في يد القشتاليين. فرغم مناخ التسامح الذى ساد في السنوات الأولى "لكن زمن الاحتلال هو زمن الاحتلال" (غرناطة ص٢٩). فهذا التسامح لم يغير شيئاً من وضعهم كمحتلين ولم يخفف من إحساسهم بالهزيمة: "وأهل غرناطة شغلتهم هموم عديدة خيمت على حياتهم كذلك الصليب الفضى الكبير المشرف على المدينة من فوق أبراج الحمراء" (غرناطة ص٢٩). فالمحور الرأسي الذى يُميز شكل الصليب يشير إلى علاقة الحاكم بالمحكومين فالصليب هو مؤشر يدل على سلطة سياسية دينية تعلن عن نفسها وعن تمكنها من فرض سيطرتها على المدينة.

فالقشتاليون أصبحوا ذوات الفعل في حين تحول الغرناطيون إلى ذوات الكينونة حسب تعريف جريماس Greimas: "ذات الفعل هى التى تملك أنماط الفعل وتنظم وتنفذ البرنامج السردى، في حين أن ذات الكينونة ليست إلا حاملة للصفات (القيم والأنماط) التى تميزها، أو محرومة من هذه الصفات إثر تحولات قامت بها ذواتا الفعل المتصارعة"[١٥]. تقلصت مساحات القدرة على الفعل لدى أهل غرناطة وأصبحوا ذوات الكينونة: ذوات تميزها الإرادة، فهم يريدون استرجاع مدينتهم والمحافظة على الهوية الثقافية لمجتمعهم؛ وذوات عارفة، تعرف نفسها ووضعها كما تعرف أهداف الذوات الضد؛ وأخيراً ذوات عاجزة عن الفعل. هذا الوضع الذى سيحاولون تغييره في بعض الأحيان من خلال برامج سردية جماعية وفردية تدفع بالأحداث. ضياع الموضوع — المدينة — يجعل من علاقة الذوات بها علاقة احتمالية جائزة ؛ فهذا الفقد قد يتحول إلى استرجاع.

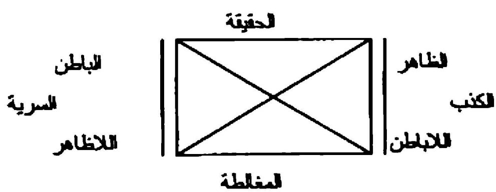
من هذا المنظور، فإن الفعل يهدف إلى إعادة نظام القيم المهدر المتصل بالمكان وبصفاته الثقافية المحددة. القشتاليون كذوات فاعلة ينفذون برنامجاً سردياً يهدف إلى تعديل وقلب أوضاع المدينة وصبغها بهوية قشتالية كاثوليكية. فالقص معنيٌ بإظهار عملية تغيير البنية الاجتماعية والثقافية للمدينة من خلال السيطرة العسكرية والسياسية على المدينة أولاً، ثم تغيير المكان والإنسان قسرياً.

وهكذا تتجاور في غرناطة المتناقضات، وينتج عن هذه المواجهة بين مجموعتين لكل منهما نظام معرفي وقيمي معاكس، قص ذو بنية سجالية قائم على برنامجين سرديين متضادين.

سقوط غرناطة وتحولها إلى قيمة مادية، اجتياح قصر الحمراء إيذاناً ببدء عهد جديد، تحويل المسجد إلى كنيسة، حرق الكتب حاملة وحافظة وناقلة الثقافة العربية وإسهاماتها الحضارية المتنوعة، إغلاق الحمامات العامة، كل هذه الأحداث ليست إلا مؤشرات تؤكد على أن المدينة لم تخترق فقط من الناحية المادية العسكرية والسياسية ولكن أيضاً تم اختراقها ثقافياً من أجل إعادة تشكيل الإنسان وتغيير معتقداته وتقاليده، وذلك من خلال تغيير وتبديل المكان، وهكذا فإن المكان يلعب دوراً سردياً رئيسياً، والدراما تعتمل في الأماكن قبل أن تشكل تسلسل الأحداث.

يجد أهل غرناطة أنفسهم مجبرين على الاختيار بين التنصير أو التهجير. والإجبار يناقض الاختيار الحر لأن الإجبار هو عدم القدرة على عدم الاختيار[16]. فالقشتاليون يعرضون عليهم أمرين كلاهما مُرُّ ويدّعون أنهم تركوا لهم حرية الاختيار: "القوة الرئيسية للسلطة هي الوجود والإفساد القيمي هو بالضبط إرساء هذا الوجود كقيمة (...) مشكلاً بذلك أيديولوجيا مؤسسة على اللاقيم"[17]. مثل أغلبية الغرناطيين فقد رفضت عائلة أبي جعفر التهجير وقبلت بالتنصير ولجأت إلى التقية أي ممارسة الشعائر الدينية الإسلامية في الخفاء.

"كانت مريمة قد نفذت ما أراده حسن في تربيتها لصغارها. في البيت يتحدثون العربية ويعيشون يومهم كما عاش آباؤهم وأجدادهم، وفي الشارع يتحدثون القشتالية ويسلكون بما يرضي السلطة الحاكمة وديوان التحقيق" (غرناطة ص١٩٥-١٩٦). التناقض ما بين النظامين المعرفيين وما بين المكانين العام والخاص يشي بانفصال الباطن عن الظاهر أو الجوهر عن المظهر، ويدل على حالة الكذب والخداع التي عاشها أهل غرناطة حتى نهاية الرواية وقرار النفي الأخير عام ١٦٠٩م. هذا الوضع مثّله جريماس Greimas بواسطة المربع السيميوطيقي للحقيقة[18] حيث نرى تضاداً بين الظاهر والباطن، وتعارضاً بين الظاهر واللاظاهر، والباطن واللاباطن مما يعني ضمنياً حالة الكذب والسرية الناتجة عن الارتباط بين الظاهر واللاباطن والباطن واللاظاهر.



وهكذا أصبحت غرناطة فضاءً للازدواج والتورية والخداع وتأكد التناقض ما بين المدينة والبيت. فالحقيقة التي تنتج عن اتساق الظاهر مع الباطن والتي كانت تصف حالة المدينة، أصبحت مقصورة على البيت. وهكذا تقلصت غرناطة وفضاؤها العام واتخذت من أبعاد البيت والفضاء الخاص حدودها الضيقة. فلم يعد أهل غرناطة يسكنون مدينة بل يسكنون بيوتاً فقط "السكن هو العيش بخصائص مميزة، هو السكن إلى نظام قيمي"[19] فالنظام القيمي المنبثق عن الدين والثقافة يظل معمولاً به في البيت ولكنه يتوارى تماماً خارجه. وهكذا فإن طقوس الحياة الاجتماعية المستندة على خصائص لامادية دينية وثقافية أصبحت تتمحور حول التناقضات التالية: المقدس/ المدنس، الداخل/ الخارج، الخاص/ العام: "لم يكن الأمر كما قالت مريمة اسماً على الورق يستبدل باسْم آخر بل حياة كاملة صارت كل مفرداتها تُهَمًا ومعاصي : طهور الصبية، عقد قرانهم على الشرع الواضح، (...) استطلاع هلال رمضان والعيدين، الإنشاد ليلة القدر، الصلاة والصيام،

الاحتفاء بخميس الله وجمعته، تكفين الميت وتشييع جنازته بآيات الذكر، خضاب الحناء على أكف الصبايا ورؤوس النساء، كلها تُهَمٌ وباب السجن مفتوح للخطاة وأكوام الحطب مكومة تنتظر شعلة وتلتهب وكأنما هي عجلة للشيطان دارت والروح لا تلاحق دوراتها المرهقة" (غرناطة ص١٥٢ – ١٥٣) . فقد أدى التنصر القسري إلى قلب العادات والتقاليد والممارسات لأن الإسلام: "مثله مثل كل الأديان الأخرى، يبدو وكأنه عالم، أسلوب حياة وتفكير وتمن في آن، وكأنه أساس وتقريباً مجمل ما نسميه حضارة، على كل حال، أعماقها"[٣٠].

الأماكن في الثلاثية تتميز بديناميكيتها وتتضافر مع الأحداث. فكل مكان يحتوى على مخزون ثقافي وسياسي ويتداخل مع الزمكانية التاريخية، ومن هذا المنظور، فإن التغيرات التي تلحق بالأماكن تؤثر مباشرة في مصائر الشخصيات وتوجه منعطفات الأحداث وتدل على تقلبات التاريخ. وبهذا المعنى فإن الفضاء في الثلاثية يعد فضاءً واقعياً،

٤ – الخطاب الروائي في تناوله للخطاب التاريخي

يعتمد الخطاب الروائي على الخطاب التاريخي في تناوله للتاريخ فهو يتأثر به ويعيد صياغته مقدماً تقييماً مشابهاً أو مغايراً.

أ – أبو عبد الله والطبقة الحاكمة

في غرناطة، يقدم خطاب الراوي و"أبي جعفر" تقييماً لهذه الشخصية التاريخية "أبو عبد الله الصغير" آخر ملوك غرناطة. "قضى أبو جعفر يومه في محل نومه، يجلس ويقوم، يدور بين الجدران الأربعة. هل أخطأ وأخطأ كل أهل البيازين حين ساعدوا "أبا عبد الله" في التمكن من حكم البلاد؟ ناصروه واشتبكوا مع أهل غرناطة من أجل هذا الزغيبي المنحوس. ساعتها لم يبد الفتى شقياً أو منحوساً بل وعد أن يخلصهم من مظالم أبيه الغارق حتى أذنيه في الملذات ؟ (٠٠٠) هل أخطأوا في الانحياز – وهم المظلومون – إلى أمير مظلوم؟ هل أخطأوا حين نصبوا الوعد بأمير عادل؟ (٠٠٠) هل أعطبه الأسر وهزمته الهزيمة ؟ (غرناطة ص٢٥–٢٦).

الأسلوب الاستفهامي، وتكرار الفعل "أخطأ، أخطأوا" يدل على حيرة الصوتين – صوت الراوي و"أبي جعفر" – من خلال الخطاب الحر غير المباشر، في تقييم هذا الملك وموقف سكان البيازين منه. الأفعال "أعطبه؛ هزمته" ذات الدلالة السلبية والأسئلة المعلقة، تُحَيِّد الصفات "مظلوم؛ عادل" ذات الدلالة الإيجابية. لكن يعود الراوي مرة أخرى ويقطع الشك باليقين ويجعل من هذا الملك مسئولاً عن، ومستفيداً من سقوط غرناطة: "كان أمر المعاهدة السرية بين أبي عبد الله محمد الصغير والملكين الكاثوليكيين قد افتضح وشاع.

سلمهم الملك الصغيرمفاتيح الحمراء فكافأوه بثلاثين ألف جنيه قشتالي وبصون حق ملكيته الأبدية في قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته "أخذ المنحوس حقوق ملكيته الأبدية ورحل" (غرناطة ص٢٩). الفعل "افتضح" والصفة "الصغير" يشكلان تقييما سلبيا لهذه المعاهدة وللذات الفاعلة لها.

كما يحمل الراوي الطبقة الحاكمة المعنية بالحفاظ على ممتلكاتها ومصالحها وامتيازاتها – سواء عن طريق بيع هذه الممتلكات قبل الهجرة أو التحول إلى المسيحية، أو محالفة القشتاليين – يحمِّل الراوي هذه الطبقة مسئولية سقوط غرناطة: "استرح في قبرك يا أبا الحسن (٠٠٠) تاجرت ذريتك في تجارة نادرة فأوفت وأبلت بلاءً حسناً يا أبا الحسن" (غرناطة ص٣٠). فالتجارة كاستعارة للخيانة – الانضمام إلى الجيش القشتالي، التحول إلى النصرانية لأنها ديانة المنتصرين – والصفة "نادرة"، ذات الدلالة السلبية – بما أن المنتجات المسوَّقة هي الوطن والشعب – تصِمان ذرية الملك أبي الحسن بوصمة مشينة. والسخرية السوداء تنبع من استخدام عبارة "أوفت وأبلت بلاءً حسناً"، فهذه الذرية نابغة في الخيانة.

أما عن "يوسف بن كماشة" (غرناطة ص٣٠)، فازدواجية هذه الشخصية تتواءم مع كونها مسئولة عن الاتفاقيتين العلنية والسرية، ومع دوره كمفاوض باسْم الغرناطيين ثم تنصّره وانضمامه لسلك الرهبنة، هذه الازدواجية تؤكد على تناقض الظاهر مع الباطن مما يقدم تقييماً سلبياً لها.

ب – اكتشاف العالم الجديد

الخطاب الروائى يقدم اكتشاف العالم الجديد – أمريكا الجنوبية – كحدث موازٍ لسقوط غرناطة.

فسعد الذى هرب من مالقة بعد سقوطها، يقارن بين حصار سكان العالم الجديد وحصار أهل مالقة: "ترى هل حاصروهم من البر والبحر كما حاصروا مالقة" (غرناطة ص٤٢). فى كلتا الحالتين فإن المعتدين هم القشتاليون فى حين أن أهل غرناطة والسكان الأصليين فى العالم الجديد هم الضحايا المعتدى عليهم.

يثير موكب الأسرى الهنود ردود أفعال انفعالية مختلفة عند المشاهدين الغرناطيين والقشتاليين: "وكانت هيئتهم على غرابتها لا تثير النفور بل على العكس تماماً من ذلك، ربما لملاحة الوجوه ورشاقة القدود وربما لسبب آخر. ولكن بعض القشتاليين كانوا يضحكون" (غرناطة ص٤٠) التعارض بين غبطة القشتاليين واستياء العرب وتعاطفهم مع الأسرى، تقييم الراوى الإيجابى لهم – "ملاحة الوجوه ورشاقة القدود" –، التماثل بين وضع الهنود وأهل غرناطة كمعنى متضمّن فى عبارة "ربما لسبب آخر"، يؤكد على علاقة التناقض بين القشتاليين من جهة والهنود وأهل غرناطة من جهة أخرى.

وهكذا يجعل الخطاب الروائى من سقوط غرناطة ومالقة حدثاً موازياً ومماثلاً لاكتشاف القشتاليين أمريكا اللاتينية. فالفكر العنصرى القائم على نفى الآخر يحكم هذين الحدثين. فالقشتاليون الذين يعملون على مسح هوية غرناطة وسكانها، والتخلص من آثار ثمانية قرون من الوجود العربى الإسلامى فى الأندلس هم أنفسهم الذين ينتهجون التطهير العرقى لسكان أمريكا اللاتينية.

الخطاب الروائى يقدم تقييماً سلبياً لهذا الحدث التاريخى فالأب "ميجال" القشتالى يصف الاعتداء على النساء وشنقهم بـ"إثم كبير" (غرناطة ص٢٢١)، "هذه الشراسة غير مفهومة" (غرناطة ص٢٢٤). ومع ذلك، فإن احتجاج الأب "ميجال" على ظلم وتعسف المكتشفين تجاه السكان الأصليين، هو فعل سلبى لا جدوى منه، مما يوضح أن سياسة التخلص من الآخر أو اضطهاده وإذلاله، تتعدى السلوك الفردى لتصبح سياسة عامة تنتهجها الدولة الإسبانية.

ومن جهة أخرى فإن الأب "ميجال" يرى أن اكتشاف العالم الجديد سيوفر المال اللازم لتجريد حملة تخلص بيت المقدس من المسلمين الذين يكفرون بالمسيح، كاشفاً بذلك عن جهل بالدين الإسلامى الذى يعترف بكل الأنبياء والرسل. هذا الجهل بالإضافة إلى السلبية فى التعامل مع الفظائع التى هو على دراية بها، يعدان مؤشرين على شخصية منغلقة الفكر وتفتقد إلى الإيجابية اللازمة لتغيير الواقع.

السفر إلى العالم الجديد يؤثر فى حياة "نعيم" الشخصية ويجعل منه شاهداً على الفظائع المصاحبة لهذا الحدث التاريخى. ورغم أنه لا يعلق على هذا المشهد (غرناطة ص٢٢٠-٢٢١) حيث يقوم القشتاليون بخطف طفل من أمه وإلقائه إلى كلب يلتهمه ثم شنق هذه الأم، إلا أن هذا الفعل اللاأخلاقى والذى يؤدى إلى، ويتعارض مع غبطة القشتاليين، هو فى حد ذاته تقييم سلبى مشين للذوات الفاعلة المعتدية.

تجدر الإشارة إلى أن علاقة رمزية تربط بين اسم المرأة التى أحبها نعيم "مايا" والتى ماتت وهى تهرب معه من إحدى المذابح القشتالية، وبين قبيلة "المايا" التى عانت من فظائع المكتشفين.

فالخطاب الحر غير المباشر الذى يجمع بين صوت الراوى و"نعيم" يدين هؤلاء المكتشفين: "سيتعلم لغتها ويذهب إلى أبيها (...) ويحكى له حكايته ويفهمه أنه ليس من أولئك القشتاليين الذين يقتلون أهل بلاده وينتهكون أعراض النساء بلا رحمة" (غرناطة ص٢٦٣).

"نعيم" كشخصية يمثل الوجه الآخر المعاكس للقشتاليين وللأب "ميجال". فهذا الأخير وهو يؤلف كتاباً عن أمريكا، لا يسعى إلى التواصل مع السكان الأصليين ولكن يجعل منهم مادة علمية يخضعها للملاحظة والاستنتاج. "كيف تعرف أفكارهم ومعتقداتهم ولم تتحدث مباشرة إليهم؟ – ألاحظ سلوكهم وأجمع ملاحظاتى إلى ملاحظات الآخرين ومنها استنتج أفكارهم ومعتقداتهم" (غرناطة ص٢٢٣). أما بالنسبة لنعيم "كان يراهم وهم يعملون ... يود لو يقترب منهم ويبادلهم الحديث فيعرفهم بنفسه ويسمعهم حكايته ويسمع حكايتهم ولكن كيف وهو يجهل لغتهم" (غرناطة ص٢٢٢). ولتحقيق هذه الرغبة فقد تعلم لغة السكان الأصليين. وهكذا فإن "نعيمًا" وهو ينسج علاقات مع العالم الجديد وسكانه لا يلجأ إلى العنف والاعتداء والسيطرة، ولا يختار الأسلوب العلمى البارد الذى يفتقد إلى ما هو شخصى وإنسانى، بل على العكس فهو يجتهد فى التعرف على الآخر عن طريق الحديث، تبادل الأفكار، التفاهم، الحب والزواج، مقدماً بذلك نموذجاً إيجابياً أخلاقياً وإنسانياً فى التواصل ومد الجسور والروابط مع الآخر المغاير.

ج – العصر الذهبى

يقدم الخطاب الروائى فى الثلاثية تقييماً سلبياً لذلك العصر الذى تلا سقوط غرناطة، وذلك من خلال القطاعات السردية التى تحركها أحداث اجتماعية وسياسية كحرق الكتب، والتنصير القسرى لمسلمى الأندلس، وتهجير سكان البيازين إلى بلنسية ثم الطرد النهائى للموريسكيين من كل ممالك إسبانيا. وأيضاً من خلال بنية موضوعية ذات قطبين متضادين وهما الحفاظ على الهوية الثقافية للمدينة وسكانها ومسح هذه الهوية تماماً بواسطة النظام السياسى والدينى القشتالى، وأخيراً من خلال التدهور المستمر الذى ألمَّ بالشخصيات نتيجة للاضطهاد والسجن والتعذيب والحرق والنفى.

د – اليهود

اليهود كانوا يشكلون جزءاً من المجتمع الغرناطى، وعلى الرغم من ذلك فليس لهم وجود فى الثلاثية، فالقص يلتزم الصمت إزاء أعمال العنف التى قام بها الغرناطيون ضد اليهود بعد الإعلان عن اتفاقية تسليم غرناطة، وإزاء طردهم من إسبانيا فى عام ١٤٩٢م، فقد شكلوا أول فئة دينية فى المدينة تم التخلص منها.

هذا الخطاب الروائى يرتبط بالسياق التاريخى لكتابة الثلاثية، ولا يمكن فصله عن الأيديولوجيا الصهيونية العنصرية التى تنتهجها إسرائيل فى فلسطين منذ عام ١٩٤٨ وسياسة طرد واقتلاع واضطهاد وذبح الفلسطينيين. وتوضح "رضوى عاشور" موقفها من ذلك قائلة: "اليهود عاشوا فى أمان فى ظل الحكم العربى: "ولكنى لا أؤرخ لتلك الفترة، بل أكتب رواية، أى إنشاءً خيالياً يرتكز بطبيعة الحال على عناصر من تاريخ تلك الفترة، وأى إنشاء تاريخى قائم على اختيار أشياء وإسقاط أشياء أخرى، وأنا المصرية ابنة تجربة مصر، فى النصف الثانى من القرن العشرين، المجلودة بالسوط الصهيونى، لم أجد نفسى مشغولة ولا مهمومة بالكتابة (..) عن اضطهاد اليهود، (..) ولم أعرف إلا اليهودى الذى جاءنى محتلاً وغازياً، وعنصرياً وقاتلاً"[٢١].

٥ – التداخل بين سياق اللفظ وسياق الملفوظ

السياق اللفظى، أوالسياق التاريخى للكتابة الروائية يتخلل النص أو سياق الملفوظ من خلال إشارات متناثرة عبر القص.

فسقوط غرناطة، وزمن الهزيمة واتفاقية تسليم المدينة الموقعة ما بين "أبي عبد الله الصغير" والقشتاليين تشير إلى اتفاقية أوسلو بين الإسرائيليين ومنظمة التحرير الفلسطينية الموقعة في عام ١٩٩٣م بعد حرب الخليج الثانية والتي كرست الهيمنة الأمريكية في النظام العالمي الجديد: "ولكن زمن الاحتلال هو زمن الاحتلال" (غرناطة ص٢٩). فالمضارع جعل زمن الملفوظ يتداخل مع زمن اللفظ وهو الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين.

ثورة البشرات الأولى حيث كانت الحجارة هي سلاح المقاومين الغرناطيين ضد القشتاليين لا يمكن إلا أن تشير إلى انتفاضة ١٩٨٧م في فلسطين المحتلة: "لايملون ترديد التفاصيل ولا الاستماع إليها كأنما هي تقاسيم عود أو غناء موشحة يزيدك ترددها طرباً" (غرناطة ص٩٦). ضمير المخاطب يدل ضمنياً على المتكلم، علي الراوي الذي يظهر على مستوى اللفظ، والتشبيه ذو الدلالة الإيجابية يوضح موقف الراوي الذي يؤيد الثورة.

خطاب الراوي إزاء عودة الغرناطيين المنفيين إلى غرناطة، يحيل المتلقي إلى حق العودة، عودة الفلسطينيين إلى فلسطين، وهو الحق المتنازع بين الإسرائيليين والفلسطينيين: "ما الذي حدث؟ أهل غرناطة الجدد من النصارى الأصلاء مشدودون كالوتر، يقال إنهم خائفون ولكن خوفهم لا يبدو خوفاً بل تحرشاً وشراسة. تتردد أنباء أن السلطات ستسمح لأهل غرناطة العرب بالعودة إلى ديارهم من منافيهم في قرطبة وإشبيلية وجيّان، يعودون إلى دورهم كيف وأين يذهب من سكنوا هذه الدور؟" (مريمة ص١٣٧).

في نهاية الثلاثية؛ فإن غرناطة تستبدل بالقدس. فبدلاً من أن ينقش رسم غرناطة على لوح الخشب؛ فإن "عليًّا" ينقش رسم مدينة القدس بمسجديها الأقصى والصخرة وكنيسة القيامة. المقارنة ما بين غرناطة التي وقعت أسيرة للحكم القشتالي والقدس التي حررها "صلاح الدين" من الصليبيين، هو خطاب يهدف إلى المقارنة ليس فقط بين المدينتين ولكن بالأخص بين حقبتين زمنيتين، القدس المحررة في الماضي والقدس المحتلة الآن التي يقوم الإسرائيليون بمسح هويتها العربية كما فعل القشتاليون في غرناطة.

المعنى المتضمن يشي بتاريخه النصي وسياقه اللفظي: الوضع العربي الراهن المتدهور في فلسطين، كما في كل الدول العربية المهددة هي الأخرى في هويتها.

في الواقع؛ فإن ما تتناوله الثلاثية ليس موضوع سقوط غرناطة بقدر ما هو علاقة "رضوى عاشور" (عام ١٩٩٥م) بما يعنيه لها هذا السقوط المدوي منذ قرون؛ فالماضي المتخيل يتضمن سياق الحاضر الذي تعيش فيه الكاتبة. فإن أول بعد تاريخي لهذا العمل يتعلق بالتساؤل عن سبب إعادة التفكير في سقوط غرناطة وإعادة كتابة هذا التاريخ؛ "فالشكل الذي يكتب به التاريخ، أو يكون فيه التاريخ موضوعا للتفكير ليس مستقلا عن المجتمع الذي يكتب فيه التاريخ، أو يكون فيه موضوعاً للتفكير"(٢٢).

من جهة أخرى فإن باربريس Barbéris يؤكد أن النص الأدبي يسبق الخطاب التاريخي في تناوله للتاريخ: "النص الأدبي يسبق إذًا لأنه ينطلق من عناصر شخصية تاريخية تشكل علامات اختلال لم تؤخذ في اعتبار التأريخ الذي لا يثق بها. النص الأدبي يسبق لأنه ينطلق من الهوامش، مما هو مستحيل تبريره أو تنظيره، ولكنه بلا أدنى شك مَعيش، ويرسم مساحة تتجاوز ما هو مسيطر عليه أو من الممكن السيطرة عليه سياسيا، مساحة متجاوزة تسيطر عليها الكتابة حصرياً"(٢٣).

في ثلاثيتها لم تسبق "رضوى عاشور" الخطاب التاريخي ولكنها سبقت التاريخ نفسه. لقد تنبأت بتاريخ سقوط بغداد والاحتلال الأمريكي للعراق "فإن غرناطة ابنة حرب الخليج فحين رأيت على شاشة التليفزيون الطائرات الأمريكية تقصف بغداد، دهمني فزع شديد وأتاني للمرة

الأولى سؤال الانقراض، فتذكرت غرناطة (...) حرب الخليج هي التى أوحت لى بغرناطة، والمشهد الأول بالرواية (مشهد المرأة العارية أو ربما الجسد العربى عاريا) أتانى قبل أن أفكر في أى كتابة، خيالى أتى به في لحظة بائسة حزينة خائفة وأنا أتابع الطائرات الأمريكية تضرب بغداد وكأنه مطلوب منا أن نبتهج أو نرتاح .. كان ذلك مأساوياً ومخيفاً"(٢٤).

تنبأت الثلاثية بهذا التاريخ الحالى المأساوى لأنها انطلقت من علامات التدهور والعجز والهزيمة التى مُنِيَ بها العالم العربى، مما هو غير مدرك بعد، ولكنه بالتأكيد محسوس، وبطريقة غامضة مستوعَب ومتوقع.

عالم التخيل كان عالم الخيال الذى تنبأ بالاحتلال الأمريكي للعراق والمرأة العارية لم تعد استعارة للعالم العربى المتدهور والذى بلغ قمة عجزه ولكنه أصبح وصفاً إيمائياً، علامة أيقونية على النساء العراقيات اللائى اغتصبهن الأمريكيون في سجن أبو غريب. فالقشتاليون الجدد، الأمريكيون اجتاحوا غرناطة العراقية وفرديناند الأمريكى يعلن الحرب والجحيم في دولة عربية أخرى، مستخدماً أسلحة دمار ومحاكم تفتيش أكثر فظاعة وبربرية من تلك القشتالية. فحرق الكتب والعراقيين مستمرٌ بلا خجل، والمكتبات والمتاحف سلبها ونهبها غزاة العالم الجديد الأكثر توحشاً وبربرية على مر التاريخ الإنسانى.

٦- الدلالة الرمزية للصندوق

الصندوق هو أحد المحاور الرئيسية التى تسمح بقراءة وتفسير النص. والدلالة الرمزية لهذا الصندوق تنتج عن كونه موضوعاً في البرامج السردية للذوات الفاعلة، كما تتضح أيضاً من خطاب الراوى والشخصيات عنه.

الوصف يبين الوظيفة العملية للصندوق (غرناطة ص١١٣-١١٤). فمريمة تحتفظ فيه بأشيائها ولكن "فى الأدب فإن الشيء هو (...) كلمة في النص، مما يعنى مجموعة من العلامات التى تشكل فضاء سيميوطيقياً موجهاً"(٢٥). فغير هذه الوظيفة الأدائية ترتبط به أيضاً وظيفة أيقونية جمالية تحددها عدة معايير: معيار جمالى يحيل إلى الجمال الفنى كقيمة، ومعيار تقنى يشير إلى المهارة والدقة في الصنع ومعيار أخلاقى يلتزم بالمفهوم الإسلامى في ذلك الوقت الذى يمنع تمثل الإنسان في الفن. هذه المعايير تُعلي من شأن فنان الأرابيسك صانع الصندوق بالإضافة إلى أصحاب الصندوق عائلة مريمة، التى لم تكتف بالوظيفة العملية للصندوق، وتهتم بالبحث عن الجمال في الأشياء.

ليس فقط الصندوق ولكن بقية الأشياء التى توجد فيه تشير إلى الناحية الجمالية كقيمة تهتم بها الشخصيات: المصحف الصغير ذو الغلاف المزخرف، المكحلتان المصنوعتان من الذهب والفضة. فضلاً عن ذلك فإن هذه الأشياء تؤكد على الهوية العربية الإسلامية للشخصيات: القرآن الكريم، القارورة المملوءة بماء زمزم، والكحل الذى هو وسيلة لتجميل العين أصلها عربى.

"لمريمة صندوق ألفته منذ درجت قدماها على الأرض وتعلمت الأسماء وعقلت معناها"(غرناطة ص١١٣). الراوى يقدم مريمة بواسطة صندوقها، ويربط زمنيا بين تعرف الطفلة مريمة على العالم وتعلم اللغة وبين تعرفها على الصندوق الذى شكل جزءاً من عالمها المعرفى منذ الصغر: "تجلس مريمة وهى في الخامسة من عمرها تلمس الأشياء في رفق كما أوصت أمها، يزيد من سرورها وعيها بأن الجلوس في الصندوق عزيز كالأعياد التى لا تأتى إلا بعد طول انتظار، ولا يصح لغيرها من بنات الحارة" (غرناطة ص١١٤). يؤكد على هذه العلاقة الحميمة بين مريمة والصندوق، جلوسها داخل الصندوق الذى أصبح مصدراً لسعادتها وسرورها.

من جهة أخرى فإن صفات الصندوق تتشابه مع صفات مريمة. ما بين مريمة من ناحية والغصون والورود والعصافير المنقوشة على الصندوق من ناحية أخرى توجد علاقة اتساق رمزى على

المستوى الدلالي. فالأغصان والورود تشير إلى اللون الأخضر، إلى لون النبات والحياة، وأيضاً فإن اسم مريمة مشتق من اسم نبات المريمية، مما يعني أن له الدلالة نفسها: النماء والحياة والاستمرارية. على غلاف الجزء الثاني من الثلاثية الذي يحمل اسمها فإن مريمة ترتدي ثوباً أخضر كما أن لونها يميل إلى الاخضرار، بالإضافة إلى أن حماتها تشبهها بعود النبات: "أنها سمراء مخضرة ، نحيفة كالعود" (غرناطة صفحة ١١١). أيضاً اسم الشخصية الدال عليها، يتوافق مع مدلولها، مع سلوك ملازم لها. فعندما يتقدم العمر بمريمة، تهتم بزراعة الورود: "المستطيل الذي كانت قد اقتطعته من الباحة (..) عادت إليه ترعاه كل يوم. بذرته وسقته، وتعهدته فأخرج نبته ريحاناً وخزاماً ووردًا وحصى اللبان. وعلى حافة النافذة المطلة على الحارة ثبتت حوضاً غرست فيه أعواد ورد بلدي، أزهرت مع الربيع وأينعت وتكاثفت أوراقها وردية وقرمزية وبيضاء وصفراء" (مريمة ص١٠-١١).

وفي نهاية الجزء الثالث من الثلاثية، عندما يراها حفيدها "علي" في الحلم، فإنه يراها في كهفٍ ذي "سقف كأنه بستان" (الرحيل ص٢٥٨).

علاقات تشابه وتماثل ذات دلالة إيجابية على النماء والحياة المتجددة تربط ما بين الشخصية واسمها وسلوكها من ناحية والصندوق من ناحية أخرى مما يضفي عليها قيمة رمزية.

أما بالنسبة للعصافير المنقوشة على الصندوق، فهي أيضاً حاضرة في حلم "على"، حيث يرى نفسه وجدته مريمة في كهف جدرانه مزينة بالغصون والزهور، تتدافع حولهما وتحيط بهما الطيور. هذه الطيور تجعل من هذا الوصف صورة كلية. يؤكد ذلك أنواعها المتعددة: بلابل وقبّرات وعنادل وحساسين (الرحيل ٢٥٨) وحركتها المستمرة: "يا الله! من أين أتت كل هذه العصافير؟! كانت تندفع أمامه وتدفعه دفعاً إلى الأمام (...) تدنو لتلتقط الحب ثم ترفع رأسها وترفرف ثم تطير" (الرحيل ٢٥٨)، وأصواتها المتباينة: "تشدو وتغرد وتزقزق وتغرغر وتصفر" (الرحيل ٢٥٨)، بالإضافة إلى المنمنمات المنقوشة على الجدران: "عرس من الألوان" (الرحيل ص٢٥٨). فالصورة البلاغية تتطابق على مستوى النص مع مدلول الملفوظ، "والعصافير لا تسكن القبور" (الرحيل ص ٢٥٨)، مما يعني أن قبر مريمة لا يسكنه الموت بل الحياة، ويؤكد على دلالة الشخصية بقاؤها واستمرار وجودها وتأثيرها رغم موتها.

من جهة أخرى ، يلعب الصندوق دوراً مهما في البرامج السردية؛ فشخصيات الثلاثية — مريمة، سليمة، علي — تخفي فيه الكتب العربية والإسلامية التى تهدد السلطات القشتالية بالاستيلاء عليها. وهكذا يكون الصندوق ملاذا للكتب كما كان مكانا تجلس فيه مريمة وهى طفلة، فتصبح الكتب صورة معادلة للشخصية، مما يعنى ضمنياً تماثلهما؛ فالصندوق والإنسان حافظان للمعرفة وناقلان لها. هذا التوازى والتشابه يمتد عبر القص ويتأكد من خلال الأحداث: حرق الكتب ، موت أبى جعفر بعد حرق الكتب مباشرة، حرق سليمة.

يزكى الصندوق الذى يشكل جزءاً أساسياً من العالم المعرفى لمريمة، مهارتها السردية؛ فمريمة في طفولتها تجلس في الصندوق وتقص الحكايات، وتصبح هذه المهارة من المكونات الرئيسية للشخصية، مؤكدة علاقتها مع النمط السائد في القص وهو المعرفة: "تحكي لهن وتسهب وتضيف ما يعن لخيالها فيصدّقن لأن أيّا منهن لم يتح لها رؤية الصندوق إلا مغلقاً بقفله الحديدى العتيق" (غرناطة ص١١٤).

فى كتابه جماليات المكان، أكد باشلار Bachelard على علاقة الصندوق بما هو نفيس وغال ومخبوء، على ارتباطه بالأسرار[٣٧]. باحتوائه على الكتب يصبح الصندوق حافظاً للمعرفة المخبوءة، متعارضاً مع ما هو مرئى ومكشوف، وبالتالى موازيا للتناقض بين الباطن والظاهر أو

الجوهر والمظهر، الذى أصبح من سمة المكان والشخصيات بعد تنصيرها قسرياً مما يتضمن اتساقاً تماثلياً بين الكتب والجوهر، المعرفة والهوية.

قبل أن يترك غرناطة نهائياً "خرج (علي) إلى الفناء وأمسك بالفأس وبدأ يحفر في بستان جدته. أزاح الثلج ثم التراب وواصل العمل حتى صارت الحفرة مستطيلاً غائراً في الأرض. دخل البيت وحاول أن ينقل الصندوق لم يقدر على زحزحته. أخرج الكتب منه ثم حمله وأنزله في الحفرة، ثم عاد إلى الكتب وراح ينقلها المرة بعد المرة، أغلق الصندوق ثم حمل الفأس وأخذ يهيل عليه التراب. سوّى الأرض تماماً فعادت كما كانت جزءاً من الفناء مغطى بالثلوج، لا يشي لعين مهما حدقت بالسر المخبوء فيه" (مريمة ص١٥٣).

تحيل أفعال الحفر والنزول إلى وضع فضائي محدد يبرزه القص وهو البعد الرأسي التحتي الذى يرتبط أيضاً بعمق وتجويف الصندوق. سبق وأن رأينا "عليا"، يقوم بهذا التحرك الرأسي نحو الأسفل، كذات فاعلة باحثة عن المعرفة وهو برنامج سردى فرضه عليه جده حسن حينما طالبه بالوصول إلى السرداب واكتشاف ما به من خزائن وكنوز "ولكنه واصل الهبوط حتى رأى القاعة الفسيحة" (مريمة ص٣٥)، السرداب وهو مكان سفلى وغير مرئى: فالفضاء السفلى العميق هو فضاء إيجابى لأنه يسمح باتصال الشخصية بالموضوع الذى تسعى إليه، وهو إما الكتب أو حفظها أى الحفاظ على المعرفة.

تجدر الإشارة إلى أن النشاطات التى تقوم بها الشخصية كفنان ينقش الخشب أو كفلاح يزرع الأرض، تؤكد على هذا البعد الرأسي السفلى كبعد مميز في القص. في كلتا الحالتين نرى "عليا" يحفر بالمعنى الحرفي والدلالي للكلمة: يحفر أي يترك آثاراً عميقة في المادة - الخشب، أو في الأرض، آثاراً باقية لا يمحوها الزمن ولا يقدر عليها، مما يعني ضمنياً استمرار وبقاء الفعل في المستقبل: "أمسك بصندوق كوثر .. كانت العصافير المشطوفة فيه تسرى في المادة المصمتة كأنها وهى في الخشب تطير (..) هل الماضى يمضى حقاً أم يعرش على أيامنا أم إننا نعيش كالبيت فيه؟ هل هذا الصندوق ماض؟ تحسسه بكفيه، لا مس جناحى العصفور والفضة واسم كوثر، صندوق يشاغل العين بالصنعة الماهرة أم روح الروح في مرآته مصورة" (الرحيل ص٢٤١). الأفعال "تسري: تطير" تفترض الحركة والتنقل، فالعصافير المشطوفة تضفى على الخشب المصمت نشاطاً وحياة، فالنقش هو إضفاء حياة على المادة الثابتة الساكنة. والاستعارة التى تشبه الصندوق بمرآة الروح تدل على تلاحم الإنسان مع العمل الفنى الذى يبدعه. فالإنسان يعطى من روحه للمادة المصمتة فيمدها بالحياة والخلود. العمل الفنى هو روح المادة الخام والصندوق الذى لا يطاله الفناء يخلد عمل الشخصية.

من ناحية أخرى، يتشابه الصندوق المطمور في الأرض الذى يحوى الكتب مع الجذور التى تنبت في البستان: "ولا قبر جدة ينمو فوق صندوقها بستان" (الرحيل ص٢٥٨). الاستعارة تؤكد بقاء صندوق الكتب واستمرارية المعرفة وتغلبها على الزمن. "القيم الدرامية للجذر تتركز في هذا التضاد، فالجذر هو الميت الحى (..) فالنفس الحالمة تعلم أن هذه الحياة هى نعاس طويل (..) ولكن خلود الجذر يجد دليلاً صارخاً (..) لأنه إذا قطعت الشجرة، هناك أمل أنها ستنمو مرة أخرى وسيكون لها أفرع"(٢٨). الأرض والصندوق يحفظان المعرفة ويضمنان ثباتها وتجددها: "ولكن صندوق مريمة باق هنا في البيازين، مغلق على الكتب، مطمور في بستانها، مستقر تحت التراب لا يطوله مرسوم" (الرحيل ص٢٥٧).

فضلاً عن ذلك، فهناك علاقة تشابه ما بين الحكاية والصندوق: "ولكنه لا يعرف تفاصيل الحكاية الأكبر عن أهله العرب والمسلمين (...) يعجزه الفهم لأن الحكاية في حكاية في حكاية، صندوق في صندوق في صندوق" (الرحيل ص٢٥٨). الحكاية إذاً مثل الصندوق مخبأة وتتطلب

البحث. يؤكد هذه الاستعارة تشبيه آخر: "لابد أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها وأيضا ما فعله الأجداد. يلح عليه السؤال حارقا فمن أين يأتي الجواب؟! من الأرض الغريبة، لعله يكون مطموراً كالكتب المحفوظة في الصندوق؟!" (الرحيل ص٢٥٨-٢٥٩). هذا التشبيه يدل على تطابق معنى الحكاية مع الكتب المحفوظة في الصندوق الذى سبق تشبيهه بالجذور: "الجذر هو محور للعمق. فهو يحيل إلى ذاكرة أصلنا"[٢٩]. "توجد في الصندوق الأشياء التى لا يمكن نسيانها (...) الماضى والحاضر والمستقبل، متواجدون فيه بصورة مكثفة"[٣٠].

صندوق الكتب هو أداة أساسية لقراءة وتفسير النص؛ فالتطابق ما بين معنى الحكاية وصندوق الكتب تعنى ضمنيا أن التمسك بالأرض لا غنى عنه لتفسير الحكاية، وأن البحث عن المعنى لا يمكن أن يتم إلا بالتعمق في الأرض والتوغل فيها لأنه "لاوحشة في قبر مريمة "(الرحيل ص٢٥٩)؛ فالقبر ينبض بعلامات الحياة واستمرارها بما أنه يحوى الصندوق الذى يقبض المعرفة. مدركاً ذلك فإن "عليا" يتراجع عن الرحيل ويتمسك بالبقاء في أرضه، بهويته.

السياق اللفظي يوضح القيم الرمزية التي يمثلها الصندوق، فهو حافظ للثقافة والهوية العربية الإسلامية من خلال تمسك الإنسان بجذوره التاريخية والثقافية المحددة. هذا الصندوق يردد صوت الكاتبة التي يهدد هويتها الآخرُ. هذا الآخر عدواني، عنصري، يحتل الأراضي العربية، ويهدف إلى اقتلاعها من جذورها، وإلى خلخلة ركائز هويتها، فهي لا يمكنها في عالم التخيل إلا العمل على الحفاظ عليها في الصندوق المطمور في الأرض والحث على البحث عن الصندوق.

الهوامش:

1-P. Barbéris, Prélude à l'utopie, Paris, PUF, 1991, 9

٢ — انظر:

M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Editions Gallimard, 1978, 237.

٣ — انظر:

M. Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Paris, Editions Gallimard, 1984, 232.

٤ — انظر:

R.Barthes, -Introduction à l'analyse structurale des récits - in Communications, no 8, 1966.

٥ — انظر:

J.M. Adam, Le texte narratif, Paris, Nathan, 1985, 58-59.

6-H. Mitterand, L'illusion réaliste de Balzac à Aragon, Paris, PUF, 1994, 4.

7-J. Lintvelt, Essai de typologie narrative. Le "point de vue", Paris, Librairie José Corti, 1981, 50.

٨ — انظر:

D. Mainguenau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1986, 97.

9-D.Maingueneau, L'énonciation en linguistique française, Paris, Hachette Livre, 1994, 142.

10-R. Barthes, "Le discours de l'histoire", in Poétique no 49, février 1982, Seuil, 21.

11-Ph. Hamon, Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon – Macquart d'Emile Zola, Genève, Librairie Droz, 1983, 29.

١٢ — المصدر نفسه.

13-A.J. Greimas,J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome I, Paris, Hachette, 1979, 114.

14-D. Bertrand, Précis de sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000, 207

15-A.J. Greimas, Maupassant. La sémiotique du texte, Paris, Seuil, 1976, 167.

١٦ – انظر:

A.J. Greimas, "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur in Langages no, 31, Paris, Didier Larousse, 1973, 20.

17-A.J. Greimas, Maupassant. La sémiotique du texte, 187

١٨ – المصدر نفسه ، ص٨١ .

19-Ph. Hamon, Expositions. Littérature et architecture au XIX siècle, Paris, José Corti, 1989, 10.

20-F. Braudel, cité par L.Cardeillac, in Morisques et chrétiens. Un affrontement polémique (1492 – 1640), Paris, Klincksieck, 1977, 3.

٢١ – رضوى عاشور "أنا مع البقاء دائما" ، الشعب ، ١٧ أكتوبر ١٩٩٥.

22-M. Bertrand cité par P. Barbéris, in Le Prince et le marchand, 178.

٢٣ – المصدر نفسه ، ص٢٠٥.

٢٤ – رضوى عاشور المصدر نفسه ص١١ .

25-M. Adam,J. P. Goldensten, Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes, Paris, Larousse, 1976, 121.

26-Ph. Hamon, Texte et idéologie, Paris, PUF, 1984, 123.

27-G. Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, PUF, 1957, 86.

28-G.Bachelard, La terre el les rêveries du repos, Paris, PUF, 1957, 290-291.

٢٩ – المصدر نفسه ، ص٣٠٠.

30-G.Bachelard, La poétique de l'espace, 88.

ملف العدد

أسئلة الثقافة الراهنة

في وعي الذكورة والمرأة

حسين المناصرة

- **المرأة في مرايا الوعي الذكوري :**

تتضح أبعاد إشكالية العلاقة بين المرأة والوعي الذكوري الذي حكم التاريخ البشري، من خلال ثلاث رؤى رئيسة هي:

الأولى : ضرورة توضيح بعض الجذور الثقافية :الأسطورية،والدينية، والجمالية، والأدبية التي كونت الوعي الذكوري المتحيز ضد المرأة في التاريخ البشري؛وذلك لمعرفة الثابت والمتغير في الثقافة الذكورية المهيمنة.

والثانية: محاولة إيجاد المبررات النسوية المنطقية والفنية التي ستساهم بطريقة أو بأخرى في إنتاج "جماليات نظرية الكتابة النسوية" المعاصرة على أرضية الإيديولوجيا النسوية الطارئة القابلة والمتحاورة مع الإيديولوجيا الذكورية المهيمنة في حيز الرؤى والفن . ومعنى هذا الكلام أن الكتابة النسوية يفترض أنها ظهرت بوصفها محاولة لتدمير الثابت ـ أو تهميشه ـ في الثقافة الذكورية عن المرأة،مثل: المرأة الشيء، والمرأة الدونية، والمرأة المثال، والمرأة الرمز..لصالح بناء نموذج المرأة الإنسان.

والثالثة :أن هدف البحث سيشغل في تحديد بعض الرؤى المبررة لانتفاضة نسوية تبرز ملامح المرأة المختلفة عن السياق الحريمي الشيّأ، وهذه المرأة المختلفة هي المرأة الإنسان، المثقفة، الواعية، المتوازنة في ثورتها على وعيي الذكورة والأنوثة"الحريمية" الخاضعين للسلطة الأبوية المتوارثة بين الأجيال في تعميق التخلف في المجتمعات التي تضطهد النساء . وفي ضوء هذا البحث لا بد من معرفة أبرز علامات حركية المرأة في التاريخ البشري، وملامح بحثها عن إنسانيتها المسلوبة، وحرصها عن طريق لغتها الخاصة على بناء وجودها في الموقع الإنساني الثقافي المضاد للموقع الفطري القمعي الواقعي المفروض عليها.

بداية، هل الخطاب المنتج عن المرأة في العالم العربي المعاصر طائفي عنصري؛عندما يتحدث هذا الخطاب عن مطلق المرأة / الأنثى في مقابل مطلق الرجل/الذكر، فتغدو العلاقة الاجتماعية بين طرفين متقابلين متناقضين ؛ أحدهما (المرأة) التي تخضع للآخر (الرجل)[1]؟، ستتناول الإجابة إشكاليات كثيرة عن جذور: لغوية، وأسطورية، وفلسفية، وصوفية،

وسياسية، واقتصادية، ودينية، وأدبية، واجتماعية تضطهد المرأة، وتؤكد عنصرية خطابنا الثقافي ضدّها[٣].

ثم "هل تحررت المرأة فعلا حتى بعد دخولها الجامعة، واشتراكها في الوظائف العامة؟" قد تقنعنا الإجابة القائلة : إن النساء المتعلمات المتحررات ما زلن في أعماقهن يعانين من الشعور بالمكانة الدونية بسبب المفاهيم السطحية عن العفة والأخلاق، وبجهل كل من الجنسين (الذكر والأنثى) بالآخر نتيجة سلسلة طويلة من المحرمات الاجتماعية المتعلقة بالجنس، واعتماد المرأة على الرجل اقتصاديا[٣].

بكل تأكيد، شكلت المرأة في تاريخ الثقافات البشرية موضوعة للجدل والاختلاف، وليست هذه الموضوعة بأهم من موضوعة الرجل، وإنما لأن المرأة كانت وما زالت في التصور غير العادل هي الأقل أهمية في ثنائية الرجل / المرأة على المستويين الإنتاجي والثقافي، وبذلك جاءت قضاياها أكثر تعقيدا؛ لأنها مستلبة موءودة معنويا وجسديا؛ إلى حد أنها "لا تحيا بنفسها، ولا لنفسها. إنها للزوج وبالزوج.. وهي تنظر بعينيه، وتسمع بأذنيه، وتحيا بإرادته وحدها، في مجتمع جاهلي متخلف، يخيم عليه ظلام عبودية المرأة . وقد مارس وأد المرأة معنويا، كما مارس الأجداد وأد المرأة جسديا"[٤].

وعلى اعتبار أن العقلية الذكورية في التاريخ كانت هي العقلية الثقافية المهيمنة على المجتمع، وغابت في المقابل عقلية المرأة المؤثرة، فإننا نجد أيضا فارقا جوهريا بين جسدي الرجل والمرأة في التاريخ واللغة؛ فالجسد المذكر يمثل اللغة والتاريخ بقيمهما الإيجابية، ليقابله الجسد المؤنث بوصفه قيمة ذهنية معلقة في فضاء اللغة والتاريخ، وبالتالي تكررت نماذج المرأة التي سادت في العصر الجاهلي (الموءودة، والمعشوقة، والملكة، والصنم المعبود)، فيما تلا من العصور والثقافات عربيا وعالميا، وإن كان ذلك بصور تتنوع وتختلف ظاهريا، وتتحد جوهريا ودلاليا[٥].

فالمجتمع الذكوري "يرى المرأة قبل أن يراها، يراها في وعيه المتكون التقليدي، الذي يحذف الوجه والجسد والروح، ويحيل المرأة إلى موضوع أو إشارة أو رمز ؛ أي تظل المرأة في وجودها الفعلي غائبة"[٦]. وهذا ما يفسر حضور أوصاف جسد المرأة في الكتابة الذكورية، مقابل غياب أوصاف جسد الرجل في الكتابة نفسها وفي كتابة النساء أيضا. وتعيد نوال السعداوي السبب في ذلك إلى أسباب اجتماعية وأسطورية ترى الرجل /الإله روحا، وترى المرأة/ الشيطان جسدا[٧]؛ وبذلك تظهر الروح المقدسة بأفعالها، ويظهر الجسد المؤثم بأشكاله.

إن إحالة الخلفية الثقافية الذهنية العربية المعاصرة في تعاملها مع المرأة إلى أفكار العصر الجاهلي الأبوية، تؤكد ثبوت نمطية شخصية المرأة في الواقع والكتابة منذ ذلك الزمن المؤسس إلى الآن، وأيضا إشارة إلى تهميش وضع المرأة الذي لا ينبئ عن أوضاع مستقبلية أفضل في البيئات الشعبية غير الحضارية، حيث تجرد المرأة من أية إمكانية فعلية إنسانية ثقافية جوهرية.

لا تُقرأ صور المرأة ونماذجها في الوعي الذكوري من خلال الخصوصيات، بقدر ضرورة قراءتها من خلال العموميات، إذ لو أراد قارئ ما أن ينتج صورة مشرقة للمرأة في التاريخ، فإنه سيجد شواهد كثيرة تؤكد ما يذهب إليه. كما يمكن القول أيضا إن صورة الرجل في المجتمعات القديمة، وخاصة في الطبقات الفقيرة، ليست بأفضل من حال العبيد، مع فوارق محدودة، بين الرجل والمرأة التي قد تقمع فوق قمعها الطبقي من قبل "رجلها"المسئول عنها، فتكون المرأة مقهورة من رجلها المقهور بدوره من آخر أو من المجتمع وسلطاته، وفي كلا القهرين، من الناحية النفسية، يتولد: الشعور بالدونية والتزلف والاستسلام والمبالغة في تعظيم السيد، وسيادة علاقات التشيؤ، وتحقير الذات وشيوع مشاعر الشك والحذر، وهيمنة التسلطية بنقيضيها السيطرة والخضوع[٨] بدرجة أحادية أو ثنائية عند الرجل ومضاعفة عند المرأة .

يجد من يتتبع الكتابات الأسطورية والفلسفية والدينية والأدبية أن المرأة تشغل حيزا ممتدا ومعقدا في الثقافات البشرية عموما؛ ابتداء من تحميلها عبء خروج الرجل من الجنة في بداية الخلق، على سبيل الأسطورة التوراتية التي تحمل المرأة(حواء)السبب المباشر للخروج بسبب الغواية والتبعية للشيطان والأفعى..الخ، وانتهاء إلى زمننا هذا السلعي الذي كثرت فيه الدعوات البراجماتية الشكلية لتحرير المرأة وضرورة إعطائها مجمل الحقوق التي تعطى للرجل لتحقيق: المساواة بينهما، والغاية خداعها، وتحويلها إلى انفتاح جسدي سلعي منتهك لا يختلف عن حيوانية العصور الجاهلية السالفة. وفي الأحوال كلها تكرس الذكورية الشوفينية النظرة الدونية إلى المرأة ؛ ففي واقعنا، واقع التأخر والانحطاط، يتم إخفاء "النساء شقائق الرجال"،ويتم إعلان عبارة "ناقصات عقل ودين"، ويتحول تحريم اللقاء الجنسي خلال فترة "الحيض"إلى تحريم الحديث مع النساء، ومشاركتهن الطعام؛ عودا إلى محرمات "التابو" الأسطورية، ويتم استدعاء قصة خروج آدم من الجنة في صياغتها التوراتية، حيث تتوحد حواء بالحية وبالشيطان، ويتم إنتاج خطاب يعزف على نغمات التخلف، التي تتجاوب معها سينما الشباك والإثارة والتجارة في عناوين و"أفيشات" مثل "الشيطان امرأة". ومن النص القرآني يقف تراث التخلف عند "كيدهن عظيم" ليجعل من الكيد صفة ملازمة للمرأة... الكائن المثير للشهوة، المحرك للغرائز، الباعث على الفتنة وأحبولة الشيطان.. الخ"[٩].

في هذه البنية الثقافية المشوهة تظهر صور المرأة وعلاقاتها بالرجل/المجتمع مسكونة بالتخلف والجهل، على الرغم من الشعور لدى بعض الكتاب والمفكرين بكونها فضاء مهما من فضاءات الفكر والأدب الذكوريين من جهة، وأيضا من خلال ما أنتجته المرأة شخصيا بفكرها وأدبها من جهة ثانية، ومن ثم فإنها مهما همشت في الواقع المتخلف،ستبقى في بنية الإبداع تسكن في مركزية الحياة الترميزية المحلومة، ولا مانع هنا من الحديث عن بعث الإنساني في شخصيتها، دون المبالغة من خلال إعلان المرأة هي الأصل، والمذكر هو الفرع، كما تحاول السعداوي أن تنبه في ثنايا كتابها "الأنثى هي الأصل"![١٠]، وإنما الهدف أن تعطى المرأة حقوقها الإنسانية دون الحاجة إلى تأكيد أن الذكورية هي الأصل[١١]، ومن ثم نتجاوز بوصفنا باحثين ثقافة معمعة " البيضة من الدجاجة أم الدجاجة من البيضة".

وسواء أكانت المرأة أصلا أم فرعا، فإنها اتصفت بصفتي الطرف المستهدف في الحب موضوعا من جهة، وأنها أصل الطبيعة وعلامة الخصب والعطاء إيديولوجيا من جهة ثانية،فيكون لها بذلك دوران : دور التابع الخاضع للرجل بوصفها فرعا، والدور الطبيعي الذي تحتل فيه مرتبة الأصل[١٢]، ولعل هذا التفسير يؤكد بعض التوازن في النظرة المزدوجة للمرأة في الحياة على وجه العموم.

يبدو ضروريا أن نتناول بعض القضايا الخاصة ذات الخلفيات الاجتماعية والأسطورية والثقافية التي اهتمت بموضوعة المرأة ودورها عبر تعددية أشكالها التاريخية وعلاقاتها تحديدا بالرجل أو بالوعي الذكوري السلطوي الباني للمجتمع بشروط ذكورية .

ولعل الحديث عن المرأة في الموروث العربي ووعيه المرتبط بالموروث العالمي الذكوري، يحاول أن يسلك طريق التعرف إلى الإيقاع الأنثوي المتشابه في الحياة الذكورية في كل المجتمعات البشرية، وهو إيقاع الجسد؛ لأن هذا الجسد وما يصدر عنه من أفعال أو يتلقى من أفكار يجعل الذكر في حالة تحفز دائمة للحفاظ عليه خوفا عليه/ومنه، وخاصة الخوف من تورطه عاطفيا أو جنسيا مع الآخر، والحرص على التمتع به إذا كان غير محرم؛ مما يجعل الثقافة الذكورية التاريخية تتمترس في موقع السلطة تجاه المرأة الجسد أوالمرأة "الكنز الثمين"؛ لتتعمق إزاء هذه الإشكالية في الوعي الذكوري "فكرتان تبرزان حول جسد المرأة : الأولى الجسد العورة، مجال

الشهوة ومصدر الفتنة، باب الشيطان ورمز الدنس والقذارة من جهة، و الثانية الجسد المقدس، رمز الخير وعلاقة العطاء والخصوبة"[13]. حيث يكون الشر في العلاقات الجنسية أو العاطفية غير الشرعية (والمتعة في العلاقات الشرعية أو المباحة)، والخير في الولادة والشرف والأمومة . وبالتالي شتان بين الجسدين، أو بين المرأة الجنسية والمرأة الأم، إذ غالبا ما يكون الجسد العورة هو الجسد المؤرق في حياة الذكورة،فتكون البنت العذراء مصيبة لمحارمها، وتكون الزوجة الجميلة الجسد المثير للشك، في حين تكون الأم الكيان المقدس الذي تجاوز معايير الجمال والشهوة، وغدت حكيمة باسم أم الرجال، أو أم الشباب، أو أم الكل .. الخ .

ولأن المشكلة بالنسبة للمذكر ليست في الجسد المقدس(الأم)، وإنما في الجسد الآخر الدنس المرتبط بالفتنة والشيطان، فإن المجتمع الذكوري العربي يكرس وجوده لمراقبة المرأة وخنقها بالعادات والتقاليد، فها هو أحد الباحثين يصف عبء المرأة في أحد المجتمعات العربية وصفا يكاد ينطبق على كثير من المجتمعات العربية الريفية تحديدا، يقول: "الفتاة تنشأ في أسرنا وكلنا نشعر بمدى مسئوليتنا تجاهها ومدى حرصنا على سلامة سلوكها . حتى الصغير في إخوانها يراقبها ويرى فيها عارا لديه لابد من المحافظة عليه (...) كما أن الجميع ينتظر موعد زواجها ليلقي عن كاهله بحملها ومسئوليتها إلى كاهل الزوج المرتقب . في الوقت الذي لا يعاني الشباب فيه أدنى شيء من ذلك[14]".

وقد نجد بعض البيئات الريفية المتخلفة تقتل المرأة لأقل شبهة، غسلا للعار عندما تقيم علاقة(أو شبه علاقة)غير شرعية في المنظور الاجتماعي. وفي حالات كثيرة يكتشف أهلها بعد مقتلها أنها كانت شريفة عفيفة[15]. ومقابل هذا الاضطهاد للمرأة لا يعد المجتمع ما يفعله الرجل في السياق نفسه عارا، بل إن هذا الرجل يغدو مغامرا مجربا فحلا يتشابه في العرف الاجتماعي مع الديك الذي يكبس كل الدجاجات ويعود إلى بيته مساء نظيفا عفيفا[16].

ولم يقتصر هذا التمايز بين الرجل والمرأة على الثقافة العربية فحسب، وإنما هو حالة تعم التاريخ البشري بمجمله، فالرجال في التاريخ البشري كله كما يقول "ول ديورانت": لم يقيدوا أنفسهم بالبكارة أو العذرية"، ولست تجد جماعة في التاريخ كله قد أصرت على عفة الذكر قبل الزواج، بل لست تجد في أية لغة من اللغات كلمة معناها الرجل البكر"[17](*).

يبرز السؤال المهم في رأينا، وهو : ما أهم الإشكاليات التي كرست الشخصية النمطية السلبية للمرأة في الثقافات البشرية، وخاصة في الثقافات الأولى : الأساطير، والأديان،وطبيعة المرأة الإنتاجية، والشكل الجسدي الذي خلقت عليه، وعلاقتها باللغة والإبداع ؟!

إن المتفحص لبنية الخلفيات التي شكلت المرأة في صورة جنس آخر ضعيف، سلعي،جمالي، شرير، مقدس هي خلفيات حركية المجتمعات الذكورية نفسها، التي تركزت في سياقات متعددة، منها : النصوص الأسطورية والخرافية، والنصوص الدينية وأدبياتها، والبنية الجسدية للمرأة وما تفرضه من أدوار إنتاجية ثانوية، والفلسفات والثقافات وأفكار التصوف، والآداب الشعبية والرسمية، والحاجات الجنسية والعاطفية وهذه الخلفيات انطلقت، في مجملها،من تهميش المرأة وتشييئها لصالح بناء قوة شخصية الرجل وتسييده على الطبيعة والمرأة معا، فتكون المرأة بذلك معرضة لمظاهر القهر والعبودية "في ثلاثية اغترابية هي: العبودية الجنسية، حيث تتحول المرأة إلى جسد لمتعة الرجل، والعبودية الاقتصادية التي تشير إلى استغلال المرأة في مجال الإنتاج والعمل، وأخيرا العبودية المنزلية التي تكون فيها المرأة مجرد أداة لخدمة الرجل والأطفال في إطار الحياة المنزلية"[18].

(*) نجد صيغة الرجل البكر في مراسم الزواج المسيحي الأرثوذكسي إذ يفترض أن الرجل لم يعرف الجنس إلا من خلال الزواج مجلة (فصول).

وأظن أنه من العسير أن يحيط الباحث، كما أسلفت، بكل هذه الإشكاليات المعقدة الممتدة الأطراف، والمتعددة القضايا التي تحتاج إلى صفحات كثيرة؛ لذلك علينا أن ندرك أولا بأن الأساطير والخرافات تعد بؤرة محورية لعبت دورا رئيسا في إنتاج العقلية الذكورية لتفسير ضرورة التزام المرأة بدورها الطبيعي في الحياة بوصفها متعة جنسية، وآلة للتفريخ البشري، وخادمة في المنزل والحقل، في حين جاءت الديانات، ثانيا، لتؤكد دور الرجل القوام على المرأة في الحياة، وتعطيه منزلة النبوة والقيادة، دون إغفال ما للمرأة من حقوق شرعية مع الرجل، هي حقوق لم تعترف بها الشعوب "المؤمنة" التي استمرت تتمسك بأعرافها وتقاليدها وأساطيرها السلبية. وقد ساعدت البنية الجسدية الضعيفة للمرأة، ثالثا، وخاصة في دوري الحرب والصيد، مقابل بنية الرجل القوية، على كون الرجل هو الفارس، والمرأة هي الجارية السبية التابعة، وإن كانت أدوارها في البيت والحقل أصعب بكثير من إنتاجية الرجل الموسمية. كما كان عليها، رابعا، أن تكون في حالة جمالية خاصة في فراش زوجها، خائفة دوما من طلاقها أو زواجه بأخريات، رغم تسرياته أو خياناته المتعددة ..وقد تمسي حال المرأة العاملة، خامسا، في العالم الحديث، من أسوأ الحالات؛ إذ يعد التحرر في الحياة المعاصرة عن طريق التساوي في الإنتاج - من وجهة نظر بعض الباحثين - عبودية جديدة للمرأة لم تغير من وضعها وإنما تزيد من أعبائها، فمن خلال إحصائية علمية تبين أن المرأة في ألمانيا – على سبيل المثال – تقوم بثلثي العمل المنجز يوميا مقابل الثلث الذي يقوم به الرجل، وهذا ما جعل عالمة الاجتماع الفرنسية "أندريه ميشل" ترى أنه " لم تكن النساء مستغلة قط كما في الرأسمالية المتأخرة"[19].

وليست حال تعامل المبدعين مع المرأة بأفضل من تعاملات القيم والعادات السلبية، فهم غالبا ما أكدوا قيم المرأة السلعة الضعيفة القاصر، وقيم استلاب جمالها وتقطيع جسدها المشتهى، دون إنكار محاولتهم أن يعيدوا إليها في بعض النصوص، وخاصة النصوص الحضارية منها، بعض قيمها الإنسانية المسلوبة.

وفيما يلي سنحاول اختيار بعض النماذج الدالة، من خلال بعض البؤر المركزية في فضاء خلفيات تشكيل هامشية المرأة في الحياة الذكورية، وسلبيتها شخصية دون الرجل في الحياة الاجتماعية قديما وحديثا من خلال :

- خلفية الأساطير والخرافات عن المرأة الشر ومنبع الشقاء للرجل .
- خلفية المسار الديني وأدبياته عن المرأة القاصر الضعيفة .
- خلفية الجسد/السلعة عن المرأة الحب والجمال والجنس .
- خلفية الإبداع واللغة عن المرأة اللذة والرمز .

ويبقى السؤال المحير للحركات النسوية وعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع مطروحا دون إجابة شافية، وهو: "هل كانت المرأة سلبية في رحلة الحضارة الطويلة ؟"[20] بمعنى لماذا قبلت المرأة بدور الطبيعة غير الثقافية والضعيفة، ليتربع الرجل الباني للحضارة والمدنية على عرش السيادة والثقافة ؟

إن طرح هذا السؤال لا يهدف إلى إثارة علاقة الخلفيات الذكورية المضطهدة للمرأة اجتماعيا، والمقزمة لدورها ثقافيا، فحسب. ولكننا قد نتفق إلى حد كبير مع جوليا كريستيفا وهي ترى أن الحركات النسوية إلى الآن لم تقدم بعد الإجابة الشافية التي توضح الخصوصيات التي تجعل المرأة غير الرجل في ثورتها على واقعها، ثورة تكون المرأة فيها ليست مجرد "مسترجلة" أو نسخة أخرى عن الرجل[21].

- **خلفية الأساطير والخرافات:**

حملت الأسطورة، التي "هي إدلوجة الرجولة "[٢٢]، تيمات الوعي الذكوري المبكر عن المرأة؛ معا شكل منبت البنية النمطية الأولى التي شاعت في الخرافات الشعبية التي حلت محل الأسطورة في وصفها للمرأة بالدونية ونمطية الشر وضرورة اضطهادها في المجتمع، بل يغدو جمالها نقمة على الرجال لا نعمة، حيث نجد لدى الثقافة الشعبية الأسطورية أفكارا مسبقة تجرد المرأة من أبعادها الإنسانية، وتحيلها إلى النموذج الأسطوري الشرير، مقابل رسم صورة طيبة إيجابية خيرة بطولية (أو ضحية) للرجل، فـ"عندما تطرح الثقافة الشعبية موضوعة الذكر والأنثى فإنها لا تطرحها على أساس الاختلافات الطبيعية بين الجنسين؛ حيث تؤدي العلاقة بينهما إلى استمرار النوع الإنساني ، ولكنها تطرحها على أساس الدونية والفوقية، فالمرأة تحتل مرتبة تحتية باستمرار بالنسبة للرجل"[٢٣].

وهنا يجب ألا نستغرب أن تحظى المرأة "بجميع مواصفات الغريب في المجتمعات القديمة؛ (الغريب) الذي هو مجهول ومقدس ومرشح لأن يكون قربانا على مذبح العنف التبادلي، والذي جاء ليزرع الشر ثم يحصده"[٢٤]. وأن مثل هذا التصور ما زال سائدا في المجتمعات الحديثة وخاصة الريفية، إذ يكفي ملاحظة ذلك من خلال كثير من الأفلام والمسلسلات التي تصور المرأة في الواقع المشوه كبش الفداء التابع المضطهد.

ولو عدنا إلى أساطير التكوين الأولى، لوجدنا أن مجيء المرأة الأولى (بندورا) حسب الأسطورة الإغريقية من السماء إلى الأرض كان من أجل أن تنتقم من "بروميثيوس" إله الأرض وعباده البشر الذكور المثاليين، عقابا لهم على سرقة النار المقدسة رمز المعرفة من السماء. ورغم أن "بندورا" قد امتلكت عناصر الجمال كافة التي منحتها إياها الآلهة، مثل الجمال والرشاقة والحب والشعر والموسيقى.. فإن هذه الأشياء كلها كانت مظاهر خداعة، تستر في الباطن الجوهر الخبيث، مكمن الخطورة في المرأة التي أعطيت المكر والدهاء، كما وهبت حسب بعض الأساطير الثرثرة وقلب الكلب ونفس اللص وعقل الثعلب، وأيضا حملت معها من السماء صندوق الخبائث، أو صندوق الأمراض الذي نشرته فيما بعد بين الذكور الطاهرين من كل العيوب والأمراض، فعاشوا مع العذاب والألم المتعدد في المرض والفقر والجوع والبخل والقحط والنفاق.. وفوق ذلك تحجز "بندورا" الأمل(الفراش الأبيض) القادر على شفائهم وتحسين حالهم في قعر الصندوق"[٢٥]. فأية صورة بشعة شريرة هذه التي رسمتها الأسطورة لتكوين المرأة الأولى ؟!!

إن مثل هذا التصور الأسطوري الذي جاءت به الأساطير القديمة عن المرأة هو تصور مخالف لما جاءت به الأساطير نفسها عن الرجل الذي جعلته يشبه الإله أو هو نصف رجل ونصف إله، حيث تقول الأساطير: إن الرجال قبل حضور المرأة الأولى لم يقعوا في الأخطاء ولم يعانوا من المصائب؛ لأنهم كانوا رجالا فقط "هانئة كانت حياة البشر في الماضي، فما كانوا يعرفون المحن والمصائب، ولا عناء العمل، ولا فاتكات الأمراض . أما بعد ذلك (بعد حضور بندورا) فقد انتشرت أسراب المحن بين البشر وامتلأت الأرض والبحار بالشرور"[٢٦].

ربما يتصور بعض المهتمين بالأساطير القديمة أن هناك صورا إيجابية للمرأة من خلال وجود مجموعة من الإلاهات المهمات في مجتمع أسطوري يعج بالعدد الكبير من الآلهة الذكور. وبالتحديد يمكن الإشارة إلى إلاهات مشهورات في الأساطير الفنيقية والمصرية والإغريقية .. مثل: "أفروديت" (عشتار) إلاهة الحب والجمال، و"أثينا" إلاهة الحكمة والحرب والفنون، و"إيزيس" إلاهة الخصب، و"فينوس" إلاهة الربيع والأزهار ..الخ[٢٧]، ولكن المستوى الإيديولوجي البشري نفسه الذي صاغ هذه الأساطير الميتافيزيقية بناء على تفسير الواقع، نجده يجعل الآلهة الذكور يتلاعبون بالإلاهات الإناث مثل: حالهن في المجتمع الواقعي، فنجد الإلاهات الإناث يعشن

الدونية، وبالتالي ليست حال المرأة الإلاهة في مجتمع الآلهة الذكور بأفضل من حالها في الواقع، فكانت المرأة هي الأضعف دوما، وهذا ما يمكن أن نفهمه من الإلاهة "أفروديت التي تصف معاناتهن كإناث قائلة: " يحسب الآلهة أننا معشر الربات ملك أيمانهم، دائما يتصرفون بنا كما يحلو لهم، ما عليهم إلا أن يأمروا، وما علينا إلا أن نطيع"[٢٨]. وفي هذه المقولة إشارة إلى تمردها هي بالذات، وليس إشارة إلى تمرد نسوي شامل. ومع هذا التمرد لم تتزوج أفروديت – التي تحولت في الأساطير السومرية إلى إنانا السومرية،وعشتار البابلية،وعناة أو عشتروت الكنعانية – بمن تحب (الفلاح)، إذ استطاع أخوها أن يزوجها من صديقه الراعي[٢٩].

و"إنانا" هذه رغم أنها إلاهة من السماء، وابنة "أنليل" إله السماء والأرض، فهي تتزوج الراعي" تموز"، الذي يغدو ملكا وإلها، وسيدا لزوجته التي وظيفتها، بعد الزواج، أن تلد الخصب بعد حراثتها من زوجها، وأن تحافظ على قصره وما فيه من ممتلكات[٣٠].

ولم يكن حظ الملكات المشهورات أسطوريا في التاريخ بأفضل من حظ الإلاهات؛ فالملكة الأشورية سميراميس، كما تروي إحدى الأساطير، كانت جارية في قصر الملك الذي تزوجها، ثم أقنعته أن يسلمها الحكم لخمسة أيام، ولما حقق لها رغبتها،سجنته، وحكمت بدلا عنه اثنتين وأربعين سنة. وكذلك الملكة الآرامية نقية(زاكوتو)كانت جارية في قصر الملك الذي أنجب منها ولي العرش في إحدى نزواته، فغدت ملكة بألاعيبها، وزنوبيا ملكة تدمر التي حكمت لصغر سن ابنها، هي مجهولة الأصل، وإن ادعت أنها من صلب الملكة المشهورة كليوباترة المصرية[٣١].

ومن هذه الناحية التي تجعل النساء المشهورات في الأساطير محدودات وضعيفات.. يمكن أن نشكك بالمقولات التي ترى بأن هناك مرحلة ما في التاريخ البشري الأول، كانت قد سيطرت فيها المرأة على الرجل، وتحديدا مرحلة ما يعرف بعصر الأمومة[٣٢]، عصر ما قبل الإنتاج،"حيث كان الإنسان في تلك العصور البعيدة مسحوقا أمام القوى الكبرى التي هي الأرض، والتي تتناثر روحها في الكثير من العناصر التي رآها الإنسان مضخمة مثيرة للهول"[٣٣].

فقد رأت باحثة معاصرة (جون بارمبر) أن الحديث عن مجتمع أمومي ما هو إلا أسطورة ذكورية لإثبات فشل المرأة في إدارة الحياة[٣٤]. ولعل الأسطورة البابلية التي أحالت حكم الكون إلى المرأة "تيامات" في أقدم مرحلة تاريخية أسطورية، هي المسئولة عن بث ثقافة المجتمع الأمومي. حيث جاء ارتباط هذه المرأة الأم (الأولى) بالشيطان إفضاء إلى الفساد الذي يأتي من حكم المرأة، التي غالبا ما يكون حكمها من الناحية الأسطورية متحالفا مع الشيطان وكثير من الأشرار المستمدين شرهم منه؛ مما جعل أبناءها يتمردون عليها بقيادة "مردوخ"، ويقتلونها، ليمثل هذا الانتصار (انتصار "مردوخ" على أمه) التعارض العميق بين الرجل والمرأة؛ وهو التعارض الذي يفضي إلى انتصار القوة العقلية والعضلية التي يمتلكها الرجل على القوة الطبيعية التي تمتلكها المرأة بمساعدة الشيطان[٣٥]. وسواء أكانت المرأة واقعية أم إلاهة، فهي دوما تذل على أيدي الرجال والآلهة الذكور[٣٦].

وفي ضوء أساطير التكوين هذه ارتبطت صور المرأة عموما من حيث تكوينها الجسدي والإنتاجي بالطبيعة بوجه التشابه كأرضين من الخام، حيث حددت باحثة إناسية (شيري أوتنر) التشابه بين المرأة والطبيعة في ارتباط جسد المرأة ووظائفها بالأسرة، وبدونيتها، وبدورها الاجتماعي التقليدي الذي تفرضه طبيعتها البيولوجية والفسيولوجية في مقابل ارتباط الرجل بالثقافة والرقي وإنتاج الطبيعة والمرأة معا [٣٧]، مع استمرارية تكريس إنتاجهما، ولا يتم هذا الإنتاج إلا عن طريق الذكور سادة الأرض؛ الأمر الذي يجعل من الوعي الذكوري في حالة تحفز دائمة تجاه المرأة عن طريق وعي الحراثة الجسدية، أو عن طريق الوعي الطبقي الدوني الذي جعل "مردوخ" – على سبيل المثال – يقتل أمه ليعيد بناءها ضمن إطار فعل الذكورة أو الرجولة المهيمن، والذي تمثل

على الصعيد الثقافي في ضرورة "إعادة صياغة لنظام اجتماعي جديد يتمحور حول الذكر ويمكن للمرأة الانخراط في الإدلوجة الذكورية"[٣٨]. ومن هذه الناحية يصبح جسد المرأة المشابه للأرض مساحة للألم المتعدد الناتج عن الحراثة الذكورية في عدة مستويات منها : فض البكارة، والولادة، والحيض، والاغتصاب، والضرب ..الخ [٣٩].

يضاف إلى علاقة المرأة بالأرض أن هناك كثيرا من الكنايات، كنيت بها المرأة لتعيد ارتباطها إلى حد كبير من الناحية اللغوية بالأرض والطبيعة، ومن هذه الكنايات في اللغة العربية : الحرث، والفراش، والعتبة ،والقارورة، والبقرة الوحشية، والظبية، والقلوص (الفتية من الإبل).. الخ [٤٠]. وعودتها هذه إلى الطبيعة أو الأرض هي فكرة أسطورية تجعل المرأة خامة طبيعية تصبح عن طريق الزواج إنتاجا من إنتاجات الرجل في الحياة؛ لذلك تكرست شخصيتها بوصفها سلعة استثمارية لدى الشعوب القديمة كافة[٤١]، وخاصة في مجال علاقة الرجل الجنسية بها، حيث " كانت المرأة مستسلمة لمصيرها، راضية بالتنازل عن شخصيتها لحساب إنسان آخر هو الرجل . ولم تكن المرأة حينذاك تمتلك من الميول سوى الميل الحيواني؛ ولذلك فإنها لم تكن تشعر بالإهانة من معاشرة الرجل لها معاشرة جنسية فحسب"[٤٢]. وتؤكد الباحثة الألمانية (أورزولا شوي) هذه الفكرة، فترى أن جميع الدراسات الجنسانية الرأسمالية والشيوعية بينت أن الإنسان يساوي الرجل، وأن الأنوثة تساوي الشذوذ والمرض[٤٣]؛ لذلك كانت المرأة كيانا غريبا دونيا في الثقافات البشرية عموما.

وهذا المستوى الدوني الخام هو الذي حمل لنا أساطير أخرى كثيرة تركز على احتقار الرجال للنساء، حتى لو كن من الإلاهات، كما احتقر جلجامش- الذي هو ثمرة اتصال جنسي بين البشر والآلهة – عشتار التي أحبته، مدعما رفضه هذا بأنه يعرف مسبقا خداعها المتكرر وشبقيتها؛ فهي تشبع رغبتها من الرجال أو ممن تغوي، وبعد ذلك تمسخهم في صور حيوانات وجمادات؛ إذ أردت عشيقها " تموز" في مستنقع الشكوى والبكاء، وحطمت جناحي الطير ذي الألوان الجميلة، وحفرت حول الأسد سبع حفر، وسلطت على الحصان السوط، ومسخت الراعي ذئبا، والفلاح ضفدعا، وحاربت جلجامش بعد أن رفضها بوحشية الثور السماوي..الخ[٤٤]. فإذا كانت هذه الصور البشعة من صفات المرأة / الإلاهة، فكيف سيكون حال المرأة في الواقع؟! إنه بكل تأكيد سيكون "كيدا عظيما" بمعنى الشر العظيم، وبالتالي يكون كيد الشيطان قياسا إلى كيدها "كيدا ضعيفا"؛ مما يجعل من الرجل والشيطان معا في الواقع الشعبي مظلومين ضعيفين أمام كيد المرأة رمز الشر والخداع.

ولعل الارتباط الدائم بين المرأة والشيطان في الأساطير والخرافات يفسر قدرة المرأة على صنع الشر الذي هو فوق طاقتها باعتبارها مخلوقا ضعيفا شكلا ومسالما مظهرا. بل تذهب بعض الأساطير إلى إعادة المرأة بقضها وقضيضها إلى صنع الشيطان[٤٥]. أي أن الله خلق الروح (الرجل)، وأن الشيطان خلق العالم الفاسد المتمثل في الجسد (المرأة)؛ لذلك يستخدم الشيطان مخلوقته ذات الجمال الباهر لإشعال الشهوة وبذر بذور الفساد[٤٦].

وبشكل عام فإن ما جاء عن تكوين المرأة في الأساطير يؤكد دورها الثانوي، وأنها أصل الخطيئة في الكون، وأنها يجب أن تحافظ على دورها المشابه للطبيعة؛ فتستسلم لسيدها الرجل الذي يمارس في جسدها الحراثة / الجنس والإنجاب، وأن عليها رعاية ما تنجب والمشاركة في جني الحقل ورعاية الماشية، وأن "تقدس" التمايز الطبقي بينها وبين سيدها الذي صورته أقرب إلى المثال / الإله قياسا إلى صورتها الشيطانية. ولأنها تغدو أما تصبح مقدسة عند الرجل الابن، ولكنها قد تكون عجوزا شريرة في الثقافة الشعبية السائدة التي استمرت في احتضان الأساطير، وهذا ما نجده في نمطية بناء كثير من الحكايات الشعبية، ولتكن "ألف ليلة وليلة" مثالنا .

كرست "حكايات ألف ليلة وليلة" نموذجا سلبيا للمرأة، وخاصة من خلال الخيانات الزوجية، والشبق المرضي إلى حد مضاجعة الدببة والقرود، فكانت علاقات المرأة الجنسية بمرتبة الشذوذ والدعارة في كثير من الأحيان، حيث تسرد "ألف ليلة وليلة" "من خلال الشفرة الشبقية لوحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم"[٤٧].

فحكاية الصبية التي يحتجزها العفريت في صندوقه تلقي الضوء على شهوانية المرأة؛ فهي ما إن تلتقي بالملكين المطعونين في شرفهما (شهريار وشاه زمان) لحظة غفوة العفريت حتى تجبرهما على أن يضاجعاها، مهددة بالعفريت النائم. وبعد أن يضاجعاها، تأخذ خاتميهما، وتخرج لهما عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما أخذتها من رجال آخرين ضاجعوها، رغم أنف العفريت الذي يحبها ويسجنها عشقا وخوفا عليها[٤٨].

وإضافة إلى احتفال الليالي بسمتي الخيانة والشبقية، فإنها كرست أيضا صفة الجسدية دون العقل للمرأة، وألغت العفة العاطفية، وذلك من خلال التركيز على اللقاءات الجسدية؛ حيث تصبح كافة الممارسات الجنسية كالتقبيل والمنادمة والنوم معا من الحب غير المرفوض، ولا يغدو مرفوضا إذا غدا اتصالا جنسيا[٤٩]. وبذلك يعادل الحب في الليالي مستوى الجنس؛ إذ إن "غياب الحب في الليالي يفسح مجالا عميق الغور لتأطير الجنس، وتحريض الفعل الجنسي، وما تظهره الليالي من خلال بنية اللغة الساردة من حب وهيام ووجد، هو ظهور عرضي، يخفي وراءه جسدا تواقا للفعل الجنسي"[٥٠]، إلى حد قد يتصور معه البعض قيام الفتوحات الأموية والعباسية بهدف الحصول على المزيد من الجواري؛ لذلك نجد أخبارا تتحدث عن امتلاك الأمراء والأثرياء لآلاف الجواري للواحد منهم [٥١]. كما تظهر الليالي الطبقية النسوية بين الجارية والمرأة الحرة، فبينما تختفي العربية "حرمة" بين جدران الأزواج والآباء، تصبح الجارية الأجنبية سلعة تجارية رائجة في الأسواق "صبية رشيقة القد، قاعدة النهد، ذات حسن وجمال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كبدر في الإشراق، ونهدين كرمانتين، وبطن مطوي تحت الثياب .."[٥٢].

صورت ألفة الأدلبي[٥٣] كيف أثرت "ألف ليلة وليلة" بوصفها خلفية ثقافية سردية على رسم صورة سلبية للمرأة في وعي الذكورة (باستثناء صورة شهرزاد الذكية المثقفة الأنثى المعطاء، والوجه المشرق)، إذ يتفتح الطفل المذكر على حكايات أمه أو جدته، ثم عندما يكبر يسمع الحكايات من السمار في السهرات، وإذا شب وخرج إلى المقاهي سمعها من الحكواتي، ومن ثم ترسخ في ذهنه صورة مخيفة للمرأة التي إن رآها عجوزا تخيلها توقد نار الفتن في كل مكان، وإن رآها كهلة تمثلت في خياله لصة شريرة كدليلة المحتالة، وإن رآها صبية جميلة فهي الخيانة بعينها . وعلى الأغلب يصور الزوج المخدوع من زوجته الخائنة الشهوانية بصورة شاب بارع الجمال، أمير أو ملك، نظيف كريم، شهم، وتقابله صورة عاشق الزوجة، العبد القذر الذي يسكن كوخا حقيرا، تنبعث منه الروائح الكريهة.. وما إن يكتشف الزوج خيانة زوجته، حتى تعاقبه بمكرها، فتسحره وتعذبه بلا رحمة. وبعد أن تورد المؤلفة عددا من الصور النمطية السلبية للمرأة في "ألف ليلة وليلة" تعلق قائلة: "ترى أي أثر كانت تتركه هذه الحكايات عن المرأة في نفوس أناس ظلت تتكرر على مسامعهم أطفالا، ومراهقين، وشبانا، وشيوخا؟؟ لا شك أنه ثبت في النفوس، ووقر في الأذهان أن المرأة عنصر شر، ولا سبيل إلى تفادي هذا الشر إلا إذا حبست في بيتها؛ لتشل حركتها، ويكف أذاها. والرجل الحكيم الأريب هو الذي لا يدعها تخرج من البيت عمرها كله إلا مرتين فقط، من بيت أبيها إلى بيت زوجها، ومن بيت زوجها إلى القبر"[٥٤].

إن القارئ لصورة المرأة كما قرأتها أدلبي في ألف ليلة وليلة يعتقد، جازما، أن هذا الكتاب كان من أخطر الكتب الشعبية التي ثقفت أجيال الرجال، قديما، وما زالت تثقفهم عن طريق

الصور المتحركة والكرتون والقصص المتلفزة، بثقافة المرأة /الشر، والمرأة/الجسد، فيتشكل الوعي الذكوري السلبي الذي لم يعد يتصور المرأة أكثر من "رمز للإنسان الضعيف الذليل، المغلوب على أمره، والذي يتراكم في أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالا بعد أجيال، حتى يصبح حقدا أسود، فحين كانت تسنح له الفرص، يضرب ضربته اللئيمة النكراء، ليشفي بها حقده الدفين، كما كانت تتصرف النساء في أكثر حكايات الليالي"(٥٥). وقد تكون ثمرة على شجرة تفي بجميع حاجيات الرجل، إذا شاء أكل منها فهي لذيذة، وإذا شاء غازلها، ومارس معها الحب فهي أجمل النساء، وهي لا تثرثر، بل تكتفي بجملة واحدة "؛ واق، واق، سبحان الملك الخلاق"(٥٦) إعجابا بسيدها الرجل كما هي في السيرة الشعبية.

ليس هناك خلافات كبيرة بين هذه النظرة وكثير من النظرات النقدية التي أكدت سلبية "ألف ليلة وليلة" (وكثير من السير الشعبية والحكايات الدارجة)، في توظيف شخصية المرأة سلبيا؛ فسهير القلماوي تشير إلى أن صورة المرأة في الليالي لا تتجاوز صورة العاشقة، وهي "صورة الجارية سواء أكانت ملكة أم جارية . فهي دائما تنادي الرجل يا سيدي، وتخدمه كما تخدم الجارية سيدها"(٥٧).

مما سبق ندرك أن الأساطير والحكايات الشعبية هي الألصق من غيرها بالذهنية الذكورية المتلبثة بالقمع والاضطهاد للمرأة، وأنه لا فرق بين الوأد في العصر الجاهلي، أو الوأد بغسل العار في العصر الحديث، كما أنه لا فرق بين الجارية في قصور الأثرياء، وأجساد ملكات الجمال وبائعات الهوى في أيامنا.. وأن هذه الصور المتعددة للمرأة تكاد تخلو في غالب الأحيان من أية ملامح عن المرأة الإنسان.

- **خلفية المسار الديني وأدبياته:**

إن الأديان السماوية، مهما كان المرسلون بها من عند الله سبحانه وتعالى، جاءت لتخرج الناس من الظلمات إلى النور في شئون حياتهم كافة، كما تحقق هذا على أيدي أنبياء الله: إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم عليهم السلام. ولم يكن في الأديان السماوية عموما أية صياغات تجسد دونية المرأة، أو تساوي بينها وبين الشيطان، أو تعدها مخلوقا مختلفا عن الرجل من حيث الحقوق والواجبات الشرعية.. لذلك يتفق كثير من الباحثين العلمانيين، على أن أصول الأديان السماوية أعطت المرأة الكثير من حقوقها المستلبة، ومن ذلك تقول مي غصوب: "الإسلام في أصوله لم يقلل من قيمة المرأة، فالفكرة المعروفة عن الجنس الضعيف غريبة عنه"(٥٨). ولكن أدبيات الأديان وتفسيراتها، وتحريفاتها التي عمت فيما بعد،هي التي أعادت إلى الحياة الاجتماعية الدينية استلاب المرأة كما كان حالها في الأساطير والخرافات، بل ربما إلى الأسوأ أحيانا من السياق الذي كرسته مجتمعات الظلام والجاهلية. تقول مي غصوب،أيضا، بخصوص الإسلام التقليدي: "إن التقليد الإسلامي أقرب في تعامله مع النساء إلى إبداء القلق تجاههن وتجاه القوة التي تنطوي عليهن؛ رغباتهن ومطالبهن وقابلياتهن. ذلك أن الرجل المسلم ينظر إلى المرأة بصفتها غير قابلة للسيطرة عليها أو لتدجينها؛ أي أنها بحسب هذه النظرة، كائن لا يمكن إخضاعه بغير القوة"(٥٩) ولا تفرق الكاتبة بين المسلم والقومي في السعي إلى اضطهاد المرأة؛ حيث "القومية الحديثة جددت توكيد انتسابها إلى الكثير من القيم الأشد أبوية والذكرية للتقليدية السائدة"(٦٠)، وهذا ما جعل الكاتبة تصف وضع المرأة بـ" المشهد الموحش الطاغي على المنطقة العربية"(٦١) المعاصرة.

فعلى الرغم من كون الأديان جاءت فيما يتعلق بالمرأة لتصحيح المسارات الأسطورية والجاهليات المختلفة التي جسدت دونية المرأة، فإن ما شاع في الأعراف والأدبيات، وما ساهم به

الوضع "الإنتاجي للمرأة، أدى إلى أن تبقى صور المرأة النمطية السلبية متجذرة في الوعي الذكوري. ومن الأمثلة على ذلك أن نجد روايتي العهدين القديم والجديد المتأخرتين تتمسكان بتحميل المرأة العبء في وضع الرجل في دائرة الشقاء من خلال أسطورة تحالف المرأة الأولى مع الشيطان/ الحية، حيث أغرت الحية المرأة، فأكلت وأطعمت زوجها، فكانت السبب المباشر في خروج آدم من الجنة"[62] وفي العهد الجديد، أيضا، هناك نص صريح، ينص على أن "آدم لم يغو، لكن المرأة أغويت، فحصلت في التعدي"[63]. وفي هاتين الروايتين لم تكن المرأة بعد غوايتها وخداعها للرجل وجره إلى الغواية، إلا "المسئولة عن دخول الخطيئة إلى العالم"[64]. ولذلك عليها أن تكون تابعا للرجل السيد المخلوق على "صورة الرب"، بل إن القديسات منهن لا يتصفن بهذه الصفة ما لم يكنّ مطيعات لأزواجهن كسادة عليهن[65].

أما من جهة خلق المرأة، فإن إحدى حكايات العهد القديم ترى أن الله خلق الرجل أولا، ثم خلق الحيوانات الدنيا، ثم خلق المرأة في النهاية؛ مما جعل جيمس فريزر يفسر هذه التركيبة الطبقية من الخلق على أنها إشارة واضحة إلى جعل المرأة تقبع في أدنى أعمال الصنعة الإلهية؛ مما برر استغلالها والحط من قيمتها وجعلها مثاعا متوارثا بين الرجال عند اليهود[66]. وفهم تركي ربيعو البنية التوراتية لنص الخلق على أنها تنطلق من اعتبارين: "الأول إظهار النص على أن الذكورة هي لقطة البدء وأن الأنوثة لاحقة وثانوية. فآدم أولا، ثم حواء ثانيا، ومن ضلعه السائب. والثاني إظهار حواء على أنها مصدر للغواية"[67].

ولكن يجدر التفريق بين الأدبيات التوراتية التي تعمق الجسدية الأنثوية للمرأة في حياة الرجل؛ حتى تغدو المرأة متاعا من الأمتعة الشيئية، حيث تكون "المرأة في العهد القديم خاضعة ذليلة تحت تسلط الرجل"[68]، وبين الأدبيات الإنجيلية المسيحية التي صبغت العلاقة بين الرجل والمرأة بصبغة الروحية الصوفية في العفة والطهارة الإنسانية الجنسية إلى حد الرهبنة، مع بقاء الاختلاف الواضح بين الرجل الروح، والمرأة الجسد، حيث "جعلت الديانة المسيحية من الجسد خطيئة، وجعلت من المرأة الجهة التي أتت بواسطتها الخطيئة"[69]. ومن هنا نفهم الروحانية التي تتلون بها الجسدية في علاقات الزواج المسيحية؛ إذ يصف أحد الباحثين العلاقة بين الرجل والمرأة في الثقافة المسيحية بقوله: "الرجولة والأنوثة اختلاف في الجوهر في عمق الشخصية.. فالرجولة روح تتمشى في صميم شخصية الرجل، والأنوثة حياة تملأ كيان المرأة"[70].

أما المسار الديني لروايتي الخلق والخروج من الجنة في الرواية الإسلامية، فهو أن الله سبحانه وتعالى خلق الرجل والمرأة من نفس واحدة، ولم تفرق آيات الخلق بين الجنسين، ومن ذلك آيتا: **"هو الذي خلقكم من نفس واحدة، وجعل منها زوجها ليسكن إليها"**[71]، و**"يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالا كثيرا ونساء"**[72].

وهنا، كما نلاحظ، تأكيد - بصورة مباشرة - التساوي في الخلق من نفس واحدة بين الرجل والمرأة، وأنه بالتالي ليس هناك مجال لإحالة المرأة إلى نفس أخرى (شيطانية) مغايرة للنفس التي خلق منها الرجل، أو إحالتها إلى الخلق من الضلع الأعوج حقيقة أو مجازا، أو إحالة خلقها إلى ظروف دونية.. الخ.

والآيات القرآنية صريحة في جعل آدم عليه السلام (أو هو وزوجه معا) السبب في الغواية والخروج من الجنة، ولا يوجد نص قرآني يحمل العبء لحواء وحدها دون آدم؛ فهما معا في المعصية، كما في قوله تعالى: **"فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوءاتهما، وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين"**[73]، وهو وحده: **" فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى. فأكلا**

منها، فبدت لهما سوءاتهما، وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة. وعصى آدم ربه فغوى، ثم اجتباه ربه فتاب عليه وهدى. قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو"[٧٤].

ورغم حرص هذه الآيات وغيرها من جهتي التكوين، والخروج من الجنة على تأكيد إنسانية المرأة ومساواتها بالرجل في الحقوق الشرعية والإنسانية، فإن الأدبيات التي بقيت شائعة في الثقافة الشعبية الإسلامية - وحتى الثقافة الرسمية - تعلقت كالثقافات الأخرى (الأسطورية والتوراتية والإنجيلية) بوعيي خلق المرأة من طينة شريرة غير طينة الرجل الطاهرة من جهة، وتحميل الذنب للمرأة في الغواية والخروج من الجنة من جهة ثانية"[٧٥]؛ امتدادا لما شاع في الأساطير والخرافات، أو تأثرا بما جاءت به أدبيات الديانات الأخرى، وخاصة الأساطير التوراتية[٧٦].

لذلك فإن المفهوم السائد عن المرأة في الفكر التقليدي العربي هو أنها "ذات أخلاق سيئة ثابتة تحافظ عليها في كل العصور، ومنها الكيد والخيانة (...) فحيثما حلت ترفع سلاح الغدر والخيانة؛ لأن من طبعها أن تفعل ذلك"[٧٧]، مغفلين بذلك الصور الإيجابية التي أعطيت للمرأة في فضاء التكريم، مع كون العلاقة بين الجنسين "لم تقدم في القرآن الكريم على أنها علاقة تسلط وتعال، ولا علاقة الفاضل بالمفضول، وإنما هي علاقة تساكن ومودة ورحمة"[٧٨].

وقد اعتقد بعض الدارسين من خلال بعض النصوص القرآنية أن هناك دلائل تشير إلى الدونية النسوية، ومن ذلك أن يكون الرجل في الإسلام قواما على المرأة، وأن له في الإرث مثل حظ الأنثيين، وأن شهادته مساوية لشهادتين من شهادات النساء، وأن من حق الرجل أن يضرب المرأة الناشز، وأن يتزوج أربع نساء، وأن المرأة ناقصة عقل ودين.. الخ، وهذه بكل تأكيد قضايا خلافية، والخوض فيها يحتاج إلى صفحات كثيرة. لكن التفسير الإنساني لهذه الأشياء يحمل في طياته المعنى الآخر غير المباشر الحرفي، فليست هذه النصوص من قبيل العقاب من الله، كما يتصورها بعض الرجال[٧٩] أو النساء، وإنما هي خصوصيات في ظروف خاصة، لا بد أنها سعت إلى أن تحقق إيجابية المرأة وإنسانيتها بطريقة أو بأخرى، فلم يقصد بنقص المرأة عقلا ودينا المفهوم الاجتماعي السلبي السائد، وإنما هو نقص شرعي بسبب ظروف المرأة التي لا تطالب ببعض الفروض الشرعية أثناء الولادة والحيض..، ولا يطلب منها فوق طاقتها وهي المشغولة كثيرا في بناء حياة أسرتها[٨٠].

فهذه باحثة مغربية (دامية بن خويا) - على سبيل المثال - تغالي في تفسير مثل هذه الشواهد، لتقول : "لعبت هذه الإيديولوجية الدينية دورا كبيرا في تكريس دونية المرأة واعتبارها كائنا ناقص عقل ودين، يجب السهر عليه، بل قهره نفسيا واجتماعيا وجسديا؛ لأنه غير أهل للحرية والاستقلال بالشخصية، وبالتالي تحقيق: الذات"[٨١]،فهذا القول يمكن قبوله في نقد الإيديولوجيات المحرفة للأصول، حيث تتجسد رجعية المجتمع في تكريس القيم والعادات الأبوية لا الشرعية، فتعاملت الحياة العربية الإسلامية الاجتماعية مع المرأة بنهج سلبي أكد ثبوت كينونتها في "خضوع المرأة في كل طبقات المجتمع لمقولة واحدة هي عبوديتها"[٨٢] وما تفرضه هذه العبودية من امتهان. وهنا لا بد من التفريق بين الأصول النظرية وتطبيقاتها؛ إذ غالبا ما تفسر الأصول في التطبيقات تفسيرا قمعيا تجاه المرأة التي قد لا تعارض - هي بدورها - ما يفرض عليها لضعفها، وعدم قدرتها على المواجهة .

وجملة القول إن الموقف من المرأة أينما وجدت، وفي أية ثقافة، ينطلق من الحكم على أنوثتها التي حددت وظائفها وطبائعها الإنتاجية في سياق جسد المتعة والأمومة والشر؛ فهي في الأدبيات الغربية "ملاك معشوق أو أنها شيطان منبوذ، وهي أدبيات تضطهد المرأة وتجعلها متاعا للرجل وتابعا مطيعا، أو نشازا مرفوضا حسب شروط الرجل وتصنيفاته"[٨٣]. ومقابل هذا الرأي السائد في الثقافة العربية، نجد الأدبيات الغربية تصور المرأة في المجتمع العربي الإسلامي في صور سلبية،

فاليهودية(وهي جزء من هذه الأدبيات الغربية) تصور المجتمع العربي على أنه مجتمع أبوي تباع فيه النساء كما لو كن حميرا، وعليهن أن يقبلن بدور سلبي في الحب وتلبية رغبات رجالهن[٨٤].

ويمكن أن نستعرض أنساقا عديدة لتوصيف الحال المتدنية للمرأة في المجتمعات الدينية التي جنحت عن مفاهيم الدين الحق، فعملت على تكريس الأعراف والتقاليد الموروثة، بما في ذلك المجتمعات العربية والإسلامية. ولم يكن حال المجتمعات العلمانية بأفضل، فهي بدورها جعلت تحرر المرأة مختزلا في تحررها الجنسي؛ مما كرس فساد العلاقات الاجتماعية بسبب هذا التحرر الهش.

وفي كل الأحوال، لا يمكن اختزال صور المرأة المتشابكة والمعقدة في المسار الديني وأدبياته في التاريخ البشري؛ لأن هذا الموضوع أنجزت فيه مؤلفات كثيرة، جلها يتفق على أن أصول الأديان السماوية إيجابية، وهي تعطي المرأة حقوقها الوجودية والإنسانية، ولكن العيب جاء في تطبيق هذه الأصول في الثقافات الاجتماعية وأدبياتها الدينية التي مارست استغلال المرأة وكرست تبعيتها الاقتصادية وسلعيتها الجسدية، ووصمتها بالشرور والعار. فكانت الدراسات التراثية العربية عن المرأة كما يقول علي زيعور: "لا تعني بالمرأة مدلولا واعيا، أو الأنا الواعي في الإنسان، إنها تعني ما نسقطه على الشيطان: إنها الشيطان في مدلولاته التي تكشف عن اللاوعي والمكبوت والظلي والمعتم" وإسقاط النزوات العدوانية والآثمة والإغرائية عليها[٨٥].

- **خلفية الجسد :الجمال والحب والجنس:**

تشكلت دونية المرأة في الوعي الذكوري، أيضا، من خلال الموازاة بينها وبين الأشياء الجميلة الممتعة في الحياة، فكانت مفردات الجمال والحب والجنس ثلاث إشكاليات متداخلة يمكن من خلالها توصيف أبعاد العلاقة غير المتوازنة التي تنشأ بين الرجل والمرأة، وهي مفردات تختلف مفاهيمها باختلاف الثقافات والرؤى والشروط التاريخية التي أنتجت فيها. ومن الصعوبة بمكان أن نعرف هذه المفردات تعريفا جامعا مانعا، وبالذات الجنس؛ لأنه "من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا وخلافا عميقا بطول تاريخ الأدب العالمي. فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الإنساني، وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية التامة والتحريم المطلق، طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر"[٨٦]. لذلك شكل الجنس جوهر العلاقة بين الرجل والمرأة في المنهج التحليلي الفرويدي بشكل خاص، وعلى ضوئه فسرت الكثير من عقد الحياة النفسية، وإن جاء ذلك بطريقة مبالغ فيها أحيانا كثيرة بسبب السقوط في التشييئية،من جهة تأكيد أن "الأسلحة المدببة، والأدوات الطويلة الصلبة، وجذوع الأشجار والقصب، تمثل العضو الذكر، بينما تحل الخزائن والعلب والعربات والمدافئ محل العضو المؤنث"[٨٧]، ثم من جهة تتبع الشرور التي كرستها الثقافات البشرية عن الجنس وجسد المرأة، وخاصة الجنس غير الشرعي، الأمر الذي نمط الصور السلبية التي أنتجت فيها هذه العلاقة رغم أنها كينونة إنسانية الجمال واللذة والخصب[٨٨].

في حين حظي الحب باهتمام الأدباء؛إذ يستحيل أن يخلو منه عمل أدبي بطريقة أو بأخرى، على اعتبار أنه "ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة، وإنما هو عند الأديب ذي النظرة الشمولية بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنساني، وتكتسب الأشياء بعدا ميتافيزيقيا"[٨٩]. وكان الحب بمعناه العام خاصة الروحانيات، أكثر من كونه علاقات جسدية شهوانية، وإن غدا مؤخرا غارقا في الجسدية إلى حد الفجور تحت اسم الحب.

ويمثل الجمال من جهة ثالثة صياغة للكون وجمالياته المتعددة، وفيه تكون المرأة أجمل صور الكون ومحور تجلياته، حيث فسر علي حد مقولة ابن عربي: "إن لكل جمال جلاله" بقوله: "إن الشخص الذي نهواه ونعشقه له سطوته ومهابته، بل قدسيته ... إن الواحد منا عندما يرى المرأة الجميلة المشتهاة يشعر كما لو أنه آدم يخرج من الفردوس بشهوة بكر طازجة"[٩٠]. فإن احتوى هذا التفسير على مركزية المرأة للجمال فإنه تفسير يرى المرأة جسدا مثيرا وجمالا منفعيا، ولا يعني كون المرأة رمزا للنفس الكلية أنها قيمة إيجابية لذاتها في حياة الذكور المتصوفين، لأنها تغدو جمالية معذبة بالطريقة المازوخية في أحيان كثيرة، ثم إن الغاية النهائية في وعي الذكورة الأبوية (البطريركية) من جمال المرأة هو تحققها جسديا، لإحالة الجسد إلى علاقة المتعة، ولا مانع في هذه الإحالات أن تكون اللغة العاطفية مقبلات أو بهارات الصيد. ولعلنا نتفق من هذه الناحية مع جورج طرابيشي، وهو يجد مجتمعنا العربي المعاصر من خلال رواياته يفتك به داءان عضالان: داء التخلف الحضاري، وداء العبودية النسوية؛ إذ يغدو الرجل مجرد سيف ذكوري (قضيب)، والمرأة مجرد فرج[٩١].

وعموما نجد المفردات (الجنس والحب والجمال) مندمجة معا في الجسد على نحو تنتج فيه المرأة إنتاجا سلعيا في حياة الرجل الذي يحتاج إلى الحب، والجنس، والتمتع بالجمال، وأحيانا تندمج المفردات بعضها مع بعض لإنتاج الجنس فحسب، حيث يكون "الجنس هو الحب في حالة التنفيذ"[٩٢]. والجمال بالنسبة للرجل هو فضاء الشهوة التي يراها أحد الباحثين بقوله: "سؤال وجهته إلى عشرين رجلا متزوجا هو: هل تستطيع ممارسة الجنس مع أي امرأة جميلة؟ كان رد الجميع: نعم، وبكل طيبة خاطر، وأحيانا مع امرأة غير جميلة ولكنها مثيرة"[٩٣].

والمرأة من خلال ذلك كله تتجسد في الوعي الذكوري الجنسي على أساس أنها المصدر الأول للجمال في الطبيعة، وهي التي تلهب شبقية الذكر؛ إذ دونها لا يكون للحب وجود، ومن هذه الناحية لا نستغرب أن تتناقض الأساطير فيما بينها في نظرتها للمرأة، فإضافة إلى ربط المرأة بالشيطان في بعض الأساطير اجتماعيا وقيميا، نجد أساطير أخرى تعدها جوهر الحب (آيروس) الذي هو مصدر الحياة التي تشكلت من السديم أو العدم"[٩٤]، فيكون الحب هو العلة في وجود الكون وجوهره كما يقول ابن الجوزية[٩٥]، وكذلك يرى "بروست" العالم انعكاسا لما يجري في الحب"[٩٦].

ففي مقابل الصور الشريرة الدونية التي رسمت للمرأة في الأساطير والواقع والأدبيات الدينية من حيث تشوه خلقها وأفعالها وعلاقاتها الشريرة بالرجل، فإن الإحساس بأهمية وجودها في الكون والحياة جاء على ألسنة الشعراء والمتصوفة والفلاسفة؛ مما أكد كونها طرفا جوهريا في العلاقة العاطفية الاجتماعية أو العشقية التصوفية، أو العلاقة الجنسية، وأنها من هذه الناحية لا غنى عنها إطلاقا أساسا من أسس تكوين الحياة في ثنائية المذكر والمؤنث في الواقع، وأيضا في الفاعلية الإبداعية تخيليا. مما يعني وجود الثنائية الملازمة لشخصية المرأة في الثقافات، وهي ثنائية الشيطان القبيح/ الملاك الجميل، وأن المرأة الشر الجميلة في التعاملات الاجتماعية تصبح هنا بالنسبة للحب/ الجنس "شرا لا بد منه"، وخاصة في علاقات الزواج واحتياجات الإنجاب وبناء الأسرة.

ومن يتتبع الأساطير- وهي جزء من الأدب - يجد فيها هيمنة فعلية لأفكار الحب/آيروس على الآلهة والبشر معا وعلى كل زوجين ذكر وأنثى في الطبيعة؛ "فسهام "آيروس" العشقية حولت الأرض من صحراء مقفرة جرداء إلى غابة جميلة مليئة بالخضرة والمخلوقات المختلفة المتحابة"[٩٧].

وتحاول الأساطير، أيضا، في هذا الفضاء العاطفي الجنسي الاعتدال في وصف الذكورة والأنوثة من خلال علاقة الحب السائدة بينهما؛ فقد رأت إحدى الأساطير اليونانية أن الإنسان

الأول تكون من عنصري الذكورة والأنوثة، ثم شطر إلى شطري الذكر والأنثى، فأصبح كل شطر منه يعشق الآخر، والتعانق بين الشطرين إعادة للاتحاد الفطري بينهما[٩٨]. والمرأة بوصفها مخلوقا جميلا خلقت من الذكر؛ حيث خلقت أثينا الإلاهة الأم من هامة زوجها "زيوس" كبير الآلهة لإسعاده[٩٩]، وخلقت حواء من أضلاع زوجها اليسرى في الأدبيات الدينية المستمدة من التوراة التي جعلت المرأة عظما من عظام الرجل، ولحما من لحمه[١٠٠].

وهنا تشعرنا الأساطير بعدم جدوى الحياة، وبغياب استقرارها إذا غابت عنها المرأة، فمن يتتبع الأساطير اليونانية (أشهر الأساطير في التاريخ البشري والمشكلة لجزء كبير من وعيه) يجدها مليئة بعلاقات الحب والجنس والغيرة والصراع على النساء بين الذكور، ومن الأمثلة أنه عندما غدت الإلهة "أفروديت" فتاة جميلة، حاولت كل الآلهة الذكور التقرب منها وطلب يدها، وتسببت في إثارة مشكلات عديدة[١٠١]؛ مما يعني تثبيت اعتقاد كون الحب جوهر استقرار العالم في الحياة أو اضطرابه.

و كما عد الحب بعدا من أبعاد السعادة واستقرار الوجود، فإنه، أيضا، من ناحية أخرى وفي الوقت نفسه، يعد من مصادر الشقاء والعذاب والموت في حياة الذكور؛ لذلك كان الحب بالنسبة للإغريق والرومان مرضا، يوجب الصفح عن العشاق؛ لأنهم مرضى[١٠٢]. والعرب أيضا عدوه مرضا وداووا العاشق بالكي بين إليتيه[١٠٣]. وذكر فلوبير أن الحب عند القدماء عدّ جنونا ولعنة ومرضا تعاقب به الآلهة الناس[١٠٤].

ولو استنطقنا الأساطير لوجدنا مشكلات كثيرة حدثت عن طريق الحب والجنس، نذكر منها توتر العلاقة بين زيوس كبير الآلهة وزوجه "هيرا"؛ لأنها غارت من تعددية علاقاته الأنثوية، حيث تزوج ست نساء، غير علاقاته السرية بأخريات؛ مما سبب اضطرابا كبيرا في الحياة[١٠٥]. ونقرأ أسطورة تنتقم فيها "أفروديت" من فتاة تجاهلت حبيبها، في حين تكرم "أفروديت" في أسطورة أخرى بجماليون، فتحول تمثاله الذي صنعه (جالانيا) إلى أنثى حية بعد أن هام في حبها تمثالا.. وكانت أساطير "هيلن" ملكة جمال الأساطير الإغريقية المسئولة المباشرة عن أكبر مآسي التاريخ البشري المتمثلة في حروب طروادة[١٠٦]. ومن هذه الأساطير الشائعة عن حرب طروادة بين الناس، تحديدا، ارتبط الحب بالشقاء والموت.

ولما كان "كيوبيد بن زيوس" يوزع الحب والبغض بين الناس والآلهة من خلال سهامه الذهبية (الحب) والفضية (البغض)، فإنه أحال العالم إلى ساحة معركة. ولهذا ربط "دنيس" بين الحب والحرب على نحو يجعل مفهوم الحب يشتمل على مفهوم المرأة، فإذا كان الحب عذابا، فإنه عندما يرتبط بالمرأة يصبح العذاب الخصب، وهو ما يجر إلى تذوق الحرب بمعنى الربط بين غريزة القتال وغريزة الجنس؛ حيث صورت الأساطير الحب سهاما مميتة، ثم يكون استسلام المرأة للرجل الذي غزا قلبها نتيجة لأنه أفضل مقاتل[١٠٧]. ويجعل جورج طرابيشي اصطياد المرأة الغاية الأولى والأخيرة للتصور الذكوري الجنسوي؛ لأن أعظم دور تاريخي يمكن أن تطمح فيه المرأة من منظور هذا التصور، هو دور الطريدة؛ "ذلك أن علاقة الذكر بالأنثى بموجب هذا التصور ليست علاقة إنسان بإنسان، وإنما هي علاقة صياد بطريدة، أو علاقة طير جارح بطير أبغث، وفي التحليل الأخير علاقة حيوان بحيوان"[١٠٨].

ومما يجدر ذكره أن "الحب الاحتكاري" أو ما يعرف بزواج المحارم هو الذي أكد فيه الذكر حرصه على امتلاك محارمه وحسده للآخر ومنعه من الفوز بنسائه ولو بطريقة غير مباشرة، ومن أمثلة هذا الحب الذي أثار اهتمام المحللين النفسيين بسبب تحوله إلى شقاء ومرض، أسطورة أوديب المتأخرة نسبيا، والتي فسرت على أنها محاولة للكشف عن العقاب الذي ينشأ عن طريق العودة إلى الزواج بالمحارم، ولو كانت هذه العودة عن طريق الخطأ والصدفة، إذ كان الخروج من

دائرة الزواج بالمحارم البداية الحقيقية - كما يرى شتراوس - للخروج من التاريخ المنغلق إلى التاريخ المنفتح المشكل للعمران والتفاعل الثقافي بين الجماعات المختلفة ، عن طريق تبادل النساء[109]. لذلك عد الزواج بالمحارم كارثة بشرية ناتجة عن رغبات جنسية مكبوتة تتفجر بطريقة خاطئة فتحمل معها الوباء والمرض، وإن اختلف الأمر نسبيا عندما فسر زواج الملك الفرعوني من محارمه من منطلق كونه حرصا على نقاء الدم الملكي من الشوائب، لا نتيجة لتحقيق: رغبة جنسية مكبوتة[110] وبالتالي لم تثر مسألة العقاب في الثقافة الفرعونية كما أثيرت في الثقافة الإغريقية، رغم أن هذا الزواج انتقل من الأسرة الفرعونية إلى عامة الشعب.

إلا أن بعض الدراسات الحديثة ذهبت إلى التشكيك في العقد الأوديبية (OEDIPUS COMPLEX): وخاصة رغبات الحب والعداء التي يشعر بها الطفل تجاه والديه، ومن ذلك دراسة لسيمون دي بوفوار التي ترى أن عقدتي: "أوديب" و"إلكترا": "خيال عقيم ولا يمكن للعقل أو المنطق أن يسلم به أبدا"[111]. وما أن يفسر الأدب أو الفن على أساس أنه تعويض عن طريق الخيال لإشباع الرغبات المكبوتة بين المحارم، فإن مثل هذا التفسير من وجهة نظر شكري عياد "لا ينطبق إلا على نوع رخيص من الفن"[112]. وهذا منطق حضاري صحيح.

ولأن منبع الحب والكره واحد، فقد كان هناك تقارب لغوي بين إيروس Eros إله الحب وبين إيريس Eris إله الفتنة والشقاق[113]. وكذلك جاءت الكلمة العربية "الفتنة" ذات معنيين، أحدهما الجمال الفتان، والآخر الحروب والفتن. ويبدو أن فتنة المرأة شكلت البنية الأخطر على الرجال من فتنة الحروب، كما يفهم من الحديث النبوي: "ما تركت بعدي فتنة أضر على الرجال من النساء"[114].

وهكذا تعرض جسد المرأة "إلى أكثر الهجمات شراسة من قبل دعاة الاستلاب الأخلاقي، ووصل الأمر إلى حد اعتباره قناعا يحبس النفس التي تتوق إلى تحطيمه لتتحرر منه" (١١٥) ؛ وخاصة في الشعر الصوفي. ثم نجد هذا الجسد نفسه هو اللذة المتجلية في السرديات، حيث يغدو الغاية والوسيلة لبناء الحياة الذكورية المشيئة للمرأة، دون أن يلغي هذا إمكانية تحويل المرأة الجسد إلى مرتبة المعبود في صورة من صور التوثين، فمن خلال دراسة صلاح الدين بوجاه لمجموعة روايات عربية ينتهي باستنتاج مفاده حضور الإحساس "بلذة الجسد" وتجاوزها إلى "لذة الرغبة" برفع بعض أعضاء الجسد إلى مرتبة الأوثان، حتى غدا الجسد متأرجحا بين الشيئية والألوهية، وموحيا بالفكرة ونقيضها في الوقت نفسه، شأن أية سلعة تتأرجح بين مقتضيات عرضها ودواعي طلبها في صلب مجتمعات تفشت فيها حمى الإنتاج للسوق"[116].

بدأت الرواية وما زالت وهي أكثر الأجناس الأدبية احتفالا بتجربة الحب وما ينتج عنها من علاقات حياتية متعددة في حياة المرأة، وكما يقول "فنسنت": فقد "كانت كل الروايات عند القدماء تدور حول موضوع واحد هو الحب"[117]. ولم يكن بإمكان أي روائي أو روائية، في الماضي والحاضر معا، أن يتخلص من موضوع الحب أو إشكاليته إطلاقا. فالمازني الذي أراد أن يكتب رواية مصرية لا يدور موضوعها حول الحب ولا حول العلاقة بين الرجل والمرأة لم يكتب في نهاية المطاف في روايته "إبراهيم الكاتب" إلا موضوع الحب كما يقول جورج طرابيشي[118].

وإن كان الحب رومانسيا في بعض الشعر، أو أنه يحوي رومانسية هوانية مغمورة فإن جسد المرأة في الرواية العربية تحول إلى "مادة تتبادل في صلب المجتمعات التي تغلب عليها الصبغة الاستهلاكية، فيتفرغ نهائيا من كل مضامينه البشرية ويلج غابات العرض والطلب"(١١٩). ومع ذلك فإنه لا يختلف شاعر إنساني عن شاعر شهواني. فإذا كان الشاعر الشهواني يفصل عباءته من جلود النساء ويبني هرمه من نهودهن، فإن الشاعر الإنساني يحتاج إلى المرأة / الأرض ليقف على قدميه[120].

أما على مستويي الفلسفة والتصوف فقد كان الحب – كما يرى هيرقليطس – مشاركا للعقل في تكوين الأرضية الموحدة والعميقة بين النفوس المستيقظة"[١٢١]. وفي قول الفيلسوف الكندي: "المحبة علة اجتماع الأشياء"[١٢٢]. والحب لدى الأفلاطونية "تأمل دائم في الجمال تهتدي به الروح إلى المعاني الإلهية"[١٢٣] ... وهو من وجهة نظر سقراط، كما تقول له ديوتا النبية: "ليس جميلا وليس خيرا، إنما هو بين الاثنين. إنه شيطان والشيطان وسط بين الرباني والإنساني"[١٢٤]. وهو كما يقول دنيس: "الطريق الذي يصعد بنا عن طريق الانجذاب درجة بعد درجة نحو ينبوع كل ما هو موجود بعيدا عن الأجسام والمادة"[١٢٥]. ويمكن أن نسجل نصوصا كثيرة عذرية وصوفية وفلسفية تتعامل مع الحب بصياغات خيرة وشريرة في الوقت نفسه، ولعل أهمها أن تجعل بعض الأفكار الصوفية المرأة "رمزا لجوهر أنثوي أشرب طبيعة إلهية مبدعة"، وأن بينها وبين الطبيعة توازنا "من حيث كونهما في مدرج الانفعال؛ إذ كما تنفعل الأنثى للرجل، تنفعل الطبيعة بأسرها للحق"[١٢٦].

ولكن الوعي الصوفي ذا النظرة الإنسانية إلى المرأة كان شبه معدوم في الثقافة البشرية ومنها الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ غلب على صور المرأة لديهم فكرة التقديس رمزا لغيرها، مع اعتبارهم جسدها إثما، فهي بذلك اتخذت وسيلة أو رمزا لتجليات القوة العظمى في الكون جماليا من جهة الروح، وما ينتج عنها من حب هو العلة أو الأساس في تكوين الكون، وهو حب يفسد مع الجسد ولذاته، وفي فساده يكون العلة أو الأساس في تدمير الحياة والأشياء من الناحية الميتافيزقية؛ والأخطر من ذلك هو إحالة المرأة في بعض الفرق الصوفية إلى الرمز للجسد المدنس، وإحالة الرجل إلى الرمز للروح المقدسة؛ حيث "مجدت الروح ليمجد الرجل، وحقر الجسد لتحقر المرأة، كما تغيرت الطقوس والشعائر الدينية من احترام الجسد واحترام المرأة إلى تأثيم الجسد والهروب الصوفي منه، وبدا هذا واضحا في تدنيس المرأة المتزوجة وتقديس المرأة العذراء"[١٢٧].

وهكذا اتخذ الجسد الأنثوي شكلين متقابلين: الشكل الجمالي، وهو "عندما نقول جسد المرأة تتبادر إلى أذهاننا صورة لجسد جميل مشتهى بتقاسيمه المتملحة وبقوامه الرشيق ولونه المثير (..) الجسد الأبيض البشرة، الناعم الملمس. يزينه من الأعلى تاج هو الشعر، وتتحدد قسماته في: سواد العيون، ودقة الأنف، وصغر الفم، ووردية الخدود، وطول الجيد .."[١٢٨]. والشكل الآخر هو الشكل الثقافي "بخصوصيته البيولوجية وإمكانياته الطبيعية عبر تاريخ الحضارات الإنسانية والميثولوجيات القديمة والتصورات الدينية حقلا لتناقضات بارزة، فهو مجال للقوة الميتافيزيقية، للسلطة المرتبطة بسر الأمومة والخصوبة وحمل الحياة الجديدة،وهو أيضا مجال للشر، مصدر للسحر والضرر، حامل للحياة والموت في آن"[١٢٩].

ورغم ما يقال عن سلبيات المرأة جسدا في الثقافة، وخاصة في التصوف والفلسفة، فإنها تبقى بالنسبة للرجل محور مركزية الحياة، كما يظهر من خلال الكثير من المقولات الذكورية لمفكرين وأدباء، نذكر منها مقولات: المرأة أبهج شيء في الحياة / المرأة تاج الخليقة/ خلقت المرأة لتشعرنا معنى الحياة؛ فهي مثال الرقة والكمال/ إذا كانت المرأة هي التي حرمتنا النعيم في الجنة فهي وحدها التي تستطيع أن تعيده إلينا/ إن النساء حور هربن من رضوان، وهجرن الفراديس لتلطيف شقاء بني الإنسان / كلما حاولت أن أتخيل السعادة تمثلت أمامي في صورة امرأة حائزة لجمال المرأة وعقل الرجل / الرجل نثر الخالق والمرأة شعره. الخ[١٣٠].

ففي الأقوال السابقة إشارات واضحة تبين دور المرأة جسدا في حياة الرجل، وصورها هذه ناتجة من وعي الذكورة العاشق للمرأة في إمتاع الحياة بلذة الجسد الأنثوي الجميل، لا تقديرا للمرأة إنسانا مشاركا في بناء حياة إنسانية آمنة، ولعل الإبداع الذكوري هو المسئول المباشر عن تشييء المرأة جسديا، وتهميش دورها الثقافي الحضاري إنتاجيا.

● **خلفية الإبداع واللغة:**

تعد خلفية الإبداع (الأدب والفن واللغة) المحرك الثقافي الرئيس في صياغة إشكالية المرأة في البنية الثقافية خارج إطار المرأة شبه المحجوبة اجتماعيا في مجتمع الحريم بين جدران البيوت، وجدران القيم والعادات الذكورية الأبوية؛ لذلك مثلت المرأة الأنثى، على أقل تقدير، بالنسبة للمبدع المذكر حالة غياب واحتجاب وشهوة مقابل حضورها لذة وجسدا في لغته، فكانت بذلك مقدمات الغزل والأطلال في القصيدة العربية في العصر الجاهلي تعبيرا وجوديا عن هذا الغياب والرحيل والبين .. وهنا يمكن تفسير الأسباب الكامنة وراء أن تحظى المرأة في الشعر العربي بجمالية جسدية محجوبة/حاضرة، وبرمزية شاعرية لمغازلة المجهول الغائب في مقدمات غزلية أو طللية جاءت ضرورة لا غنى عنها في تحقيق: فاعلية التلقي للقصيدة التي اتخذت من المرأة والأطلال مادة للتشويق والإثارة من جهة، وفي الوقت نفسه لا مانع من أن تفسر الأطلال وغياب المرأة بوصفهما رمزا للموت والفناء من جهة ثانية . وعلى هذا الأساس غدت المرأة في حياة العربي هي الشمس رمز الإشراق والغياب معا(١٣١).

ولما كانت القصيدة العربية في العصر الجاهلي قد شكلت خلفية الإبداع العربي، فإن اللغة الشعرية آنذاك احتفلت بالمرأة الأنثى المحلومة، وغيبت قضية المرأة شبه" الموءودة" في الواقع بمستوياته كافة، وبالتالي كرست البنية الشعرية المتغزلة بالمرأة صور الحياة التقليدية الذكورية؛ إذ يمتطي الشاعر المرأة والناقة معا ليخوض تجربة قاسية كي يصل إلى الآخر المذكر في سياق العلاقات القبلية الحربية المشكلة لمجتمع أبوي ذكوري متناحر. وهذه التركيبة التقليدية هي التي جعلت القصائد الجاهلية متشابهة في الجماليات العامة عن المرأة الجسد /الرمز، كما تشابهت في الشكل العام في بناء القصيدة (المقدمة، الرحلة، الغرض). ومن هنا كانت اللغة الشعرية بالنسبة للعربي في العصر الجاهلي تحمل ديمومة التلذذ بجمالية المرأة الأنثى، والتلذذ بقوة الناقة الأنثى وجلدها، والتلذذ بإنتاج القيمة الذكورية مدحا أو هجاء أو وعيدا .. ومهما يُقل عن أهمية المرأة في العصر الجاهلي، فإن صورتها لم تتجاوز كونها شيئا سلعيا ينتج متعة الرجل، مع اعتبار المرأة الأنثى بالنسبة للمتلقين عبر مختلف العصور هي العنصر النسوي المركزي في توليد الجمال والعشق والرمز شاعريا، ولا غنى بالتالي للشاعر عن تشييئها في شعره(١٣٢).

ولا نعدم من يتصور الغزل في القصيدة العربية الجاهلية قد مثل الجانب الروحي السامي عند الشاعر العربي مقابل ما تعايش فيه الشاعر/ الإنسان (الرجل) آنذاك من وطأة المكان الواقعية التي "تسحق روح الشاعر وتشرد حبيبته وتقتل أحلامه وآماله. فيهاجر في الزمان ويتخلى عن المكان ليرسم مأساة الإنسان العربي القديم الذي حرقت قدميه رمال الصحراء المتوقدة سعيا وراء الماء والكلأ وهروبا من القتل والاضطهاد والظلم والقهر وشظف العيش (...) فأبيات الغزل في الشعر الجاهلي ترسم خارطة الروح الفنية للشاعر العربي القديم الممتدة من الواقع المادي المؤلم الذي يعيش فيه إلى عالم الأحلام الذي يشتهيه ويتخيله"(١٣٣). وهذا الربط بين خروج القصيدة من الواقعي إلى الحلمي هو الذي جعل الشاعر العربي يتغزل بامرأة ليست من حريمه، بامرأة غالبا ما تكون من قبيلة أخرى، ربما معادية. ولعل احتكار القبائل لبناتها في سياق الزواج داخل القبيلة وتداولهن في سياق قيم قبلية عصبوية طبقية بين أبناء العمومة، هو أحد الأسباب التي جعلت القصيدة العربية الجاهلية مسكونة بعلاقات التناحر والغياب، مع بزوغ الحلم بامرأة الآخر المحروسة جيدا والممنوعة من التبادل في سياق العشق والتعريض والسبي.

واستمرت القصيدة العربية محتفلة بالمرأة موضوعة رئيسة من خلال ما سمي شعر الغزل أو النسيب، إلى حد تغدو المرأة، كما يصورها أحد النقاد بالنسبة للشعراء، أسطورة تخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة "الحور العين" أو "قطعة الحلوى الشهية". يقول: "المرأة هي الوحي الذي يلقي

في خلد الأدباء والشعراء صورا منتزعة من رؤى الأحلام، يبعثها في أفئدتهم نسيما عليلا وفكرا رائعا(..) فالمرأة خمرة الأدب ورحيقه، يرشفه الأديب والشاعر نشوة غامرة، وما ينتبه فيها إلا وفي فمه لحن سماوي يتذوقه القارئ. وقلما نجد أدبا رفيعا مجردا من ذكرها، ففيه من روحها حلاوة، ومن دلالها نغمة، ومن سحرها رقة، ومن فتور عينيها هينمة"(١٣٤).

فإذا كانت هذه هي لغة النقد التي تتعامل مع المرأة كقطعة حلوى، فكيف ستكون لغة الشعراء في التلذذ بصور المرأة الدعاية والإعلان في التلفاز، أو الممثلة الخارقة الجمال في المسلسلات الجنسية، أو الجارية الرومية الشقراء في قصور الأثرياء التي وصفتها حكايات "ألف ليلة وليلة" بأوصاف أقرب إلى نساء الجنة، أو في صورة العذراء البدوية الظبية التي تسحر الأفئدة بعينيها الحوراوين. ولكن هذه الصور لم تكن بهذا الشكل في العصر الجاهلي؛ لأن القيم الأبوية كانت تخلق القيود المركبة إلى درجة وأد المرأة حتى لا تكون سبية، أو في الوقت نفسه بفعلها هذا تحرم القبيلة المجتمع الذكوري من نعمة الأمن العاطفي والجنسي، فتفرض على الشاعر لسان حال قومه التغني بقيم المرأة الأنثى المرغوبة كحلم أسطوري محجوب بين ستائر القبائل الأخرى المعادية، وهو حلم ممكن التحقق عن طريق السبي .

والمهم في النهاية تشكيل الأنثى الجسد التي تلهب العقول والأبدان الذكورية، هذا الجسد هو الغاية شبه الكلية من وراء شعر الغزل، حيث تكون هذه الأنثى ليست في أية حال من الأحوال زوجة؛ لأنها لو كانت زوجة لجلبت لزوجها المصائب، على طريقة المثل الشعبي الفلسطيني الذي يعد المرأة إحدى مصائب الدنيا الأربع(١٣٥). والزوجة عند الفلاح الفقير أقل أهمية من الجاموسة؛ لأن الحصول على زوجة يكلف عددا من الجنيهات أقل مما تكلفه الجاموسة؛ كما ترى سلوى الخماش من خلال تحليلها للرواية المصرية(١٣٦).

تعددت صور المرأة، بعد العصر الجاهلي، في قصائد الغزل العربية، إذ يمكن الإشارة بشكل خاص إلى ثلاث صور رئيسة، هي: الصورة الحسية وتعددية درجاتها التي تصل أحيانا إلى الفحش، والصورة العذرية العفيفة جنسيا، دون الحسم بغياب الحسية(١٣٧)؛ لأن العذرية فعلت الجانب الروحي والجمالي غير الحسي في وصف المرأة، والصورة الصوفية التي تتخذ من المرأة وسيلة وجسرا للتعبير عن الجمال الكلي في الكون والطبيعة واعتبار المرأة رمزا لنفس الخالق (النفس الكلية)، وفيها يتجلى جماليا بامتياز.

وتبقى المرأة، مهما تنوعت صورها في الشعر العربي عموما، هي غير المرأة / الإنسان المألوفة في الحياة بكدها وشقائها وعذاباتها ووأدها، فهي كانت صورة الجسد المرفه الضاج بالجمال والمتعة؛ لذلك لم يترك الشعراء جزئية من جسدها الأنثوي وأخبارها وتصرفاتها إلا ووصفوها(١٣٨).

واستمرت الحال إلى أن جاءت قصيدة الحداثة المعاصرة التي أنتجت تعددية المستويات في بناء القصيدة من خلال شخصية المرأة، إذ تفهم المرأة جسدا أنثويا في مستوى، وأيضا رمزا لعلاقات الشاعر (وعي الرجل المثقف) بأشياء كثيرة وخاصة في فضاء السياسة والصراعات الطبقية في مستوى آخر. ومعنى ذلك أنه لم يكن وضع المرأة في الواقع المعاصر بأفضل مما كان في التراث؛ إذ المسافة كبيرة بين حضور المرأة الجسد/الشيء رمز المتعة / الشر في الشعر، وبين غيابها بوصفها إنسانا في القصيدة العربية على طول تاريخها، حيث استقرت صورتها جسدا للمتعة، وأما حكيمة، وامرأة دونية وأداة الشر. ففي إجابة عن تساؤل: "كيف يمكن أن يجتمع في نفس الإنسان والمجتمع حب المرأة وبغضها، إيمانه بأنها إحدى تجليات الله، ويقينه بأنها صورة من صور الشيطان، ثقة بقدرتها وقوتها، ويقينه بعجزها وضعفها؟"، يجيب كمال مغيث من خلال قراءة نفسية لنماذج شعرية عربية بأن هذه الثنائية المتناقضة تعود إلى أن الرجل يحيا مقهورا قاهرا، خاضعا مسيطرا، يقهره المجتمع، ويخضعه ويئد أحلامه؛ فيتولى هو بدوره قهر المرأة وإخضاعها

ووأد أحلامها. والمرأة عندما تكون عذراء مالكة لإرادتها وحريه اتخاذ قرارها تجاه الآخر غير المحرم، فإنها تصبح في وضع القاهر له ؛ وهذا ما يفسر الهالة الوصفية والجمالية للمرأة الحبيبة، فتكون شبه إلاهة، أو إلها نموذجا للقوة، والقدرة المطلقة، والإرادة، ونموذجا للجمال والكمال، تمنع، وتعز، وتذل، وتحيي، وتميت، والرجل مقابلها مسلوب الإرادة، واهن القدرة، يشتري رضا المرأة (المعبود) بالموت والفناء منها. ولكنها هذه العذراء ما إن تدخل في قفص الزواج، وتفقد حريتها وقرارها حتى تتحول فورا إلى وضع المقهور، ولن تجد لها أثرا يذكر في الشعر، بل تجد صورة المرأة الموءودة (المحجوبة)، والمرأة التي لا تخلو من فائدة ومتعة، مع ضرورة وأد الإنسان الكامن فيها، ووأد قدرتها على الإبداع والتفكير والاختيار والحرية"[١٣٩].

وإجمالا، فإننا من خلال الصور الثلاث (الحسية، والعذرية، والصوفية) يمكن أن نتحدث عن المرأة بوصفها جسدا، أو رمزا للجمال، أو رمزا صوفيا، أو أهم رموز الكتابة التي انتشرت أكثر من غيرها في الثقافة الإبداعية العربية الحديثة... الخ. وعلى هذا الأساس يعد خطاب الغزل هو الخطاب الأكثر رواجا لدى عموم المتلقين العاديين، وتعد الثقافة الشعرية الغزلية بمجملها من أبرز الخلفيات التي رسمت صورة المرأة الجسد في إطارها غير الواقعي حتى ارتبط الشعر بين العامة بالنساء الجميلات؛ لذلك كانت مدارس امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، ومجنون ليلى، وأبي نواس..في الماضي، ومدرسة نزار قباني في الشعر الحديث من أكثر المدارس الشعرية رواجا، ثم غدا هذا السياق واضحا في الأغاني العاطفية بشكل هستيري، وكذلك في الأشعار الشعبية، حيث لا وجود إلا للمرأة اللعبة الجميلة في الوعي الذكوري المهووس باستغلالها جنسيا بأقنعة عديدة.

نجد أيضا تعددية في العشق الذكوري للمرأة على مستوى الشعر، حيث نجد الذكورة العذرية المنتمية إلى الطبقة الفقيرة عموما، فكان العشاق هنا "أبطالا ملحميين نصف أسطوريين تحركهم الرغبة الواعية في انتزاع أنفسهم من ابتذال الواقعي والسمو فوق الآخرين بمآثر استثنائية"[١٤٠]، وهم كما شاع عنهم، متأثرون في هذا التوجه بعاملين هما: عقيدة التدين الزاهدة، والأخلاق البدوية التي تستسلم للحب المؤمن الطاهر الغاية"[١٤١].

كما نجد الذكورة الحسية الخجولة. وخاصة في العصر الجاهلي،حيث كان الغزل حيا يمزج بين الواقعي والروحي؛ لأنه من الصعوبة بمكان، كما يقول بلاشير، العثور على الرعشات الجسدية في القصائد الجاهلية؛ وذلك لأن الشاعر تورع عن ذلك ليس بدافع من قوة المثل العليا الرادعة عن الوقوع في الإباحية، وإنما بدافع الاصطلاحات الاجتماعية والأخلاق العرفية السائدة"[١٤٢]. ومع ذلك عرف العرب في الجاهلية. كما يقول محمد حسن عبدالله، "الحب في مستوياته جميعا: الحسية والعذرية، الطبيعية والشاذة، بين الفتيات والفتيان، وبين العشاق من أزواج وزوجات وعواهر"[١٤٣]. واستمرت هذه الذكورة الحسية الخجولة سمة بارزة في معظم الشعر العربي الغزلي.

ونجد أيضا الذكورة الصوفية التي يصل أبطالها في أحيان كثيرة إلى الكفر؛ لأنهم يبالغون في توظيف المرأة والحب إلى الحد الذي يجعلون فيه الحب إلها أو طريقا إلى تعذيب الذات من أجل الاندماج مع الذات الكبرى الخالق"[١٤٤]. وعندهم تكون المرأة العذراء رمزا دنيويا للجمال الكلي، ومعبودة أحيانا"[١٤٥].

و قد يصبح الشعر فضاء دنجوانيا جسديا يشكل الذكورة الجنسية الشبقة. كما هو الحال في شعر نزار قباني الدونجواني الذي شبه نفسه بشهريار، يحب كل ليلة عذراء، ويقتلها في الغد؛ لأنه ابن ثقافة ذكورية تحلم بالعذراء غير المملوكة، وتعاف الجسد المفضوح الجنسي المشيأ في الزوجة المملوكة"[١٤٦]. والذكورة الجنسية الجسدية هذه وما تفضي إليه من الجنس لم ينظر إليها

في الثقافة البشرية على أنها من الحب في شيء، بل ربما تعد من مفسدات الحب؛ إذ يعد النكاح في الثقافة العربية من المعتقدات التي تفسد الحب وتقضي عليه[١٤٧].

ونجد ذكورة شاذة، كذكورة الغزل بالغلمان وشذوذها الجنسي الذي يماثل بين المرأة والمذكر المشابه لها في بعض صفاته[١٤٨].

وأخيرا نجد الذكورة الرمزية؛ حيث مال الشعراء المعاصرون إلى توظيف المرأة الرمز، فكانوا عاشقين لموضوعات تماثل المرأة رمزيا، كأن تكون المرأة هي الأرض، والأرض هي المرأة، ومن هذه الناحية هناك من ينظر إلى محمود درويش على أساس أنه أغنى شعراء العاطفة في تاريخ الشعر العربي كله؛ لأن معشوقته هي قضيته (أرضه المحتلة) التي حلت مكان المرأة[١٤٩].

وبذلك يبدو من الصعب الحديث عن ذكورة إنسانية شعرية في نظرتها إلى المرأة، باستثناء الأنثوية النسائية التي بثتها المرأة عن نفسها في شعرها، وإن كان خطابها في ذلك لم يتجاوز البذور الإنسانية التي لم تثمر قبل القرن العشرين، إذ كرست الخنساء حياتها في الرثاء للذكورة الميتة، كما عدت رابعة العدوية متغزلة بالذات الإلهية لتبعد ذاتها عن دائرة الزنا البشرية فيما لو فهم حبها غزلا برجل!!

إن الشعراء بشكل عام هم الذين كرسوا الصورة الأحادية الجسدية المثالية المشيّئة للمرأة، وإن هذه الصورة هي واحدة من صور عديدة ظهرت في السرديات عموما؛ إذ "سيظل الشعر إذا قيس بالقصة الطويلة أو المسرحية، من أقل الألوان الأدبية تنويعا في موضوع الحب، بحكم جوهره وطبيعته" الشاعرية[١٥٠]، وما إن نفارق بين الشعر والسرد، في تناول صور المرأة،حتى نجد القصص والحكايات الشعبية والأخبار، والروايات والقصص الحديثة والمسرحيات قدمت المرأة بأنماط متعددة فيها تعددية الواقع نفسه وخاصة على مستوى العلاقات العاطفية والجنسية، إضافة إلى أن السرديات أخذت منحى آخر غير موجود في الشعر، وهو منحى التأثر بالأساطير والخرافات في رسم المرأة موضوعة مشابهة للشيطان والأفعى والذئب وكل ما يفضي إلى الشر والخيانة .. مع استمرار تناول السرديات للصور الجمالية أو القدسية الموجودة في الشعر عن المرأة. وبشكل عام بقيت العلاقة وثيقة بين السرديات الحديثة والحكايات والسير الشعبية، فمادام "ليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة لتحققها وتؤكد وجودها، وإما لتعاديها وتدمر قيمتها"[١٥١]. فإن الأمر نفسه استمر بشكل فاعل في وعي الذكورة في الكتابات السردية المعاصرة، حيث تنوعت علاقة الرجل الإنسان بالمرأة الشيء ضمن سياقات "التفكيك والامتلاك، والحنان والعطف، والشهوة والالتذاذ،والانبهار والاندهاش، والسخرية والتهكم"[١٥٢]. أبرز العلاقات في توظيف شخصية المرأة في الرواية العربية التي ربطت بين المسارين التاريخي والثقافي، فكانت أهم الأجناس الأدبية احتفالا بالمرأة في العصر الحديث ؛ خاصة أن الكتابة السردية عموما انفتحت شعوريا ولا شعوريا من خلال تعددية أصواتها وحواريتها اللغوية على الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية في رسمها للعلاقات الحياتية المتنوعة الجنسية والعاطفية والثقافية والاجتماعية.. بكل إشكالياتها بين الرجل والمرأة، الأمر الذي لم يتسن للشعر "ديوان العرب" قديما، لأنه أحادي اللغة من ناحية، واختص بالمرأة في سياقها الجمالي الجسدي بين الواقعي والرمزي من ناحية أخرى.

وفي جانب التراكيب اللغوية ومفرداتها نجد تمايزا بين الذكورة والأنوثة، حيث عد الأصل في اللغة التذكير[١٥٣]؛ إذ إن اللغة على مستوى المفردات والتراكيب ذات صياغات ذكورية عموما، ومن المفيد هنا أن نتوضح المفارقة بين الجنسين(المذكر والمؤنث) من خلال جمعي السلامة؛ إذ جمع المذكر السالم هو جمع لكل "مفرد مذكر عاقل خال من تاء التأنيث.."، في حين يمكن أن يجمع في دائرة المؤنث السالم المؤنث العاقل وغير العاقل، وبعض المذكر غير العاقل، والمذكر العاقل الذي لحقته تاء التأنيث؛ مما يجعل من هذه الموافقة أو التوازي بين المؤنث وغير العاقل تحديدا

موقفا لغويا متحيزا ضد المرأة عندما تكون بمرتبة غير العاقل، وتكون شروط المذكر السالم صافية "تحصن الذكورة من شوائب التأنيث والحيوانية"(١٥٤).

ومن جهة أخرى يرى نصر حامد أبو زيد أن العلم المؤنث العربي غدا بحكم العلم الأعجمي في باب المنع من الصرف، في حين يصرف العلم المذكر العربي، وهنا، من وجهة نظره، تمارس اللغة "نوعا من الطائفية العنصرية لا ضد الأغيار فقط،بل ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك، حيث تعامل المرأة معاملة "الأقليات"من حيث الإصرار على حاجتها للدخول تحت "حماية" أو "نفوذ الرجل"(١٥٥).

ويستنتج علي الخليلي من خلال المعجم اللغوي أن " المرأة طيب مستكين ثابت للرجل القوي المتحرك"(١٥٦). وإلى مثل هذا يذهب جورج طرابيشي، فيؤكد أن "جميع الألفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربية تنم عن علاقة قوة وسيطرة، فالرجل هو الذي "يأتي" المرأة، ولهذا يقال، فيما يقال: غشيها،وطئها،دعكها، وسمها، دعسها، رعزها،الخ"(١٥٧).

عندما تتناول رشيدة بن مسعود آراء بعض الباحثين عن المرأة واللغة تكشف من خلال آرائهم أن المرأة في اللغة تتموقع ضمن نظرة احتقارية، تفرق جذريا بين الجنسين، وتؤكد فوقية خصائص الذكر، لتعني المرأة البطالة، واستحضار الوصاية عليها، ونسبة الخطأ إليها(١٥٨).

فإذا توقفنا عند إشارات علاقة المرأة بغير العاقل، والعجمة، والاستكانة والثبوت، والنظرة الاحتكارية، ندرك أن الموقف اللغوي العربي ليس حياديا، وربما لا يسرى هذا على العربية فحسب، وإنما يشمل لغات أخرى(١٥٩).

وتعد اللغة العربية، عموما، من أغنى اللغات ثراء بمفردات الذكورة المحققة للتواصل بين الجنسين جسديا وروحيا، ابتداء من الفعل مرأ الذي اشتق منه لفظا: امرؤ وامرأة، وفيه دلالة جنسية في مرأ الرجل الطعام طاب له، والمرأة من مريء الطعام، وهي أشهى من أي طعام(١٦٠). ومن الأمثلة أن جذر عرب الذي فيه الإعراب وهو الجماع، والعروب المرأة الجميلة التي تعرض نفسها بلطف لزوجها، والعرب حوريات الجنة، ومن هذه العلاقة الجنسية وجد العرب أمة(١٦١). ومرورا بمفردات العاطفة المترادفة الكثيرة،مثل: الحب. والصبابة، والهوى، والعلاقة، والجوى، والخلة، والكلف، والعشق، والشعف، والشغف، والتيم،والتبل، والدله،والهيام،والوجد،والصلت، والديف، والشجو، والشوق،والخلابة،والبلابل، والتباريح، والسدم، والغمرات، والوهل، والشجن، واللاعج، والاكتئاب،والوصب، والكمة،واللذع، والحرق، والشهد، واللهف، والحنين، والاستكانة، واللوعة، والفتون،والجنون،واللمم، والخبل،والرسيس، والداء المخامر، والود،والخلم،والغرام .. أكثر المفردات شيوعا في توصيف عاطفة الحب(١٦٢). وانتهاء بهيمنة كثير من المفردات العاطفية الجنسية على مفردات المعجم العربي، حيث جمع بعض الباحثين ألفين وثلاث مئة لفظة جنسية من معجم لسان العرب وحده(١٦٣). وليست هذه اللغة الجنسية سوى لغة ذكورية تكشف تمتع الرجل بالمرأة، وتحرم في الوقت نفسه المرأة من أن تكون فاعلة في التعبير عن العلاقة الجنسية أو العاطفية التي تريدها(١٦٤)، لأنها لو فعلت ذلك لعدت زانية أو "وقحة"، لذلك لم يسمح للمرأة أن تحب إلا أن تكون جارية، وتحديدا في العصر العباسي، إذ قبل ذلك كان الرجل هو العاشق وسيد اللغة، وهو سيد الجسد. وسيد المؤلفات عن هذا الجسد، حيث ألفت مجموعة كبيرة من الكتب في الحب والجنس من قبل علماء عرب بعضهم من الفقهاء،مما جعل "فاديه" يرى العالم العربي الإسلامي قد عرف قوانين الحب الكامل بصورته العذرية قبل الغرب بزمن مديد، ويشير إلى كتاب "الزهرة" لابن داود مثالا تحديدا(١٦٥). بل عد العرب القدماء أكثر انفتاحا من الناحية اللغوية في التعبير عن قضايا الحب والجنس، سواء في معاجمهم، أو في مصنفاتهم عن الحب، بطرق ليست مبتذلة أو فضائحية، فهم، كما يقول علي حرب: "كانوا أكثر

منا انفتاحا في نظراتهم إلى جسدهم وفي طريقة تحصيلهم لمتعهم وملذاتهم؛ والدليل على ذلك أنهم كانوا يسمون الأشياء التي نخجل من تسميتها الآن من أجزاء الجسم وأعضائه، وكانوا يتكلمون عن العلاقات بين الجنسين بكلام نسكت نحن عنه إما بدافع الحياء أو الخوف"(١٦٦).

وفي كل هذه البنية اللغوية لم تكن الخلفية الثقافية الذكورية إلا تجسيدا لكون المرأة جسدا وفضاء للمتعة، وأن على لغة المرأة نفسها أن تكون ذكورية في هذا المجال، فتكون موظفة في خدمة تحسين المرأة للرجل،ودفعها إلى أن تتجمل بالزينة والأخلاق لزوجها وتطيعه ولا تكدر شهيته، كما جاء في الوصية التي توصي بها الأم العربية ابنتها بوصايا عشر، هي: "أما الأولى والثانية فالخشوع له بالقناعة، وحسن الطاعة، وأما الثالثة والرابعة فالتفقد لموضع عينه وأنفه؛ فلا تقع عينه منك على قبيح، ولا يشم منك إلا أطيب الريح، وأما الخامسة والسادسة فالتفقد لوقت منامه وطعامه؛ فإن تواتر الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مغضبة، وأما السابعة والثامنة فالاحتفاظ بماله، والإرعاء على حشمه وعياله، وملاك الأمر في المال حسن التقدير وفي العيال حسن التدبير، وأما التاسعة والعاشرة فلا تعصين له أمرا، ولا تفشين له سرا؛ فإنك إن خالفت أمره، أوغرت صدره، وإن أفشيت سره لم تأمني غدره، ثم إياك والفرح بين يديه إن كان ترحا، والترح بين يديه إن كان فرحا؛ فإن الخصلة الأولى من التقصير والثانية من التكدير وكوني أشد ما تكونين له إعظاما يكن أشد ما يكون لك إكراما وأشد ما تكونين له موافقة يكن أطول ما يكون لك مرافقة. واعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين حتى تؤثري رضاه على رضاك، وهواه على هواك، فيما أحببت أو كرهت.."(١٦٧).

ولا يخفى ما في هذه الوصية من دعوة لتشييء المرأة وقمع لإنسانيتها وعواطفها حتى من قبل المرأة نفسها (الأم) المتبنية للغة الذكورية في نصائحها . ومن هذه الناحية تصبح الحاجة ماسة في اللغة المعاصرة إلى أن يكون للمرأة لغتها الخاصة بها، المفارقة للغة الذكورية التي سادت التاريخ البشري كله .

هكذا يبدو لنا من خلال بعض الأمثلة في الشعر والسرد واللغة أن المرأة تجلت جماليا في القصيدة العربية، ولكن هذا التجلي قد ينظر إليه من وجهة نظر بعض النقاد، وخاصة من النساء أنفسهن، على أساس أنه خطاب مبتذل، لأنه يتغنى بالمرأة موضوعة جنسية مشابهة لكل شيء جميل، أو بدافع من حاجة غريزية يكون فيها الظاهر حبا، والباطن، تبعا لفرويد، نوعا من "التطور المكبوح للحافز الجنسي"(١٦٨). وبالتالي لن تتجاوز النظرة إلى المرأة في اللغة الأدبية الذكورية حدود دائرة اصطيادها جنسيا، وإسقاط مآسي الواقع ورموزه على جسدها المنهك جسديا وترميزيا.

وإذا اتفقنا على أن الغزل هو درجات من الكبح الجنسي ما بين العذري والحسي والصوفي والشاذ، فإن اللغة السردية، وخاصة لغة الروايات، أنتجت لغة سريرية مثيرة فاضحة في تصوير العلاقات الجنسية، التي قد تصبح من وجهة نظر شاعرية حالة جسدية لا علاقة لها بالحب، إذ نجد الرواية العربية وظفت المرأة بوصفها أهم شخصيات الكتابة السردية في سياق العلاقة العاطفية/ الجسدية مع الرجل، ولو جردنا الكثير من الروايات من هذا الجانب لما بقي منها شيء يستحق القراءة بتلذذ؛ لأن لغة اللذة في الإبداع تعود بالدرجة الأولى إلى الاحتفال بالجنسي في دائرة العلاقة بالمرأة. ومع ذلك تبقى هناك فوارق بين احتفال وآخر، إذ يمكن أن تسقط ثقافيا وفنيا روايات جنسية فضائحية مثيرة رغم انتشارها بين العامة، مقابل نجاح روايات أخرى تتخذ من الجنس وسيلة للكشف عن صراع الثقافات وتداخل النصوص كما فعل الطيب صالح في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" التي صور فيها الصراع الثقافي عن طريق الجنس بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية في ضوء الصراع بين ثقافتي الشرق والغرب، لتبقى جمالية العمل الأدبي، مهما كان

جنسه، لا تتحقق دون انزراع المرأة في تفاصيله، وكأن كولن ولسون الذي يقول: "يحتوي العمل(الأدبي) العواطف كما تحتوي الزجاجة على النبيذ"[169] مدرك لكون المرأة روح الكتابة السردية مع ما في تعبيره هذا من ابتذال وسذاجة.

إن إشكالية المرأة في الأدب من أغنى الإشكاليات، وقد وضعت في هذا الجانب مصنفات كثيرة تناولت المرأة الجسد، والمرأة الرمز، والمرأة الطرف المهم في تشكيل ثنائية الحياة، والمرأة المبدعة، وإلى حد ما، المرأة الإنسان، ومؤخرا بدأت تعم الساحة الثقافية العربية دراسات عن المرأة في الأدب النسوي، وظاهرة النقد النسوي، بحيث أصبحت الإيديولوجيا النسوية تنافس إيديولوجيا الرجل كما ونوعا في ارتياد الكتابة بمختلف أجناسها، متخذة من وجودها "المضطهد" ومن علاقتها الجنسوية والجنسية بالآخر الرجل موضوعا رئيسا في بلورة كتابتها.

وإذا اتفقنا مبدئيا على أن الخلفيات الثقافية الذكورية الأسطورية والتاريخية والإبداعية قد همشت دور المرأة،واستغلتها،واضطهدتها،وشيأتها..فسؤالنا هو: أين موقع الكتابة النسوية في تناولها لشخصية المرأة من هذا كله؟ بمعنى ما الدرجة الإنسانية التي حققتها المرأة في كتابة المرأة؟.

هل نستطيع القول إن النساء المبدعات كرسن الأفكار نفسها الثابتة عن المرأة في كل العصور؛ فجاءت الثقافة النسوية قشورا تستر أقنعة الاستلاب والتهميش للمرأة؟

ثم هل العلاقة المبنية على الحب بين الرجل والمرأة باختيارهما الواعي،تشكل أرقى العلاقات الإنسانية وأساسها، كما يقول عبد الله رضوان[170]، أم إن هذه العلاقات ما هي إلا مظاهر شكلية تسوق النساء قطعانا باسم الحرية إلى علاقات جنسية حرة، كما يقول عفيف فراج[171]؟

ربما علينا أن نكون حياديين موضوعيين ..وألا نستبق الاستقراء، وأن نطرح سؤالا حياديا، وهو: كيف وظفت الكاتبة النسوية المرأة بوصفها إنسانا يبحث عن حريته وشخصيته المتكاملة في ظل إنتاج عناصر التحرر النسوي ؟ وتحديدا. كيف تجلت العلاقة الجدلية في ثنائية المرأة / الشيء والمرأة /الإنسان في حركية الثورة النسوية ؟

والسؤال المقابل هو : كيف أنتجت المرأة وعيها الخاص ولغتها الخاصة المختلفة عن الوعي الذكوري ولغته؟ وما هو المجتمع المحلوم الطوباوي المختلف الذي تخيلته المرأة في كتابتها مناقضا لهذا المجتمع الواقعي التاريخي المشوه كما اتضح في وعيه الذكوري؟

هذه الأسئلة وغيرها صالحة للشروع في بحث آخر !!

الهوامش :

(١) نصر حامد أبو زيد :دوائر الخوف؛ قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط١٩٩٩، ١،ص٢٩.

(٢) المرجع السابق، انظر:ص٢٧-٥١ .

(٣) سلوى الخماش : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف. دار الحقيقة، بيروت، ط١٩٨١، ٣، ص٤٨ .

(٤) سليم ناصر بركات : مفهوم الحرية في الفكر العربي الحديث، دار دمشق، دمشق وبيروت، ١٩٨٤، ص٣٤١، وانظر عن حرية المرأة ص ٣٤١-٣٥٠ .

(٥) عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم: مقاربات حول الجسد والمرأة واللغة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٨، ص٣٨.

(٦) فيصل دراج :دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق، ط١، ١٩٩٢،ص٢٣٨.

(٧) نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٠، ٢،(كتاب الرجل والجنس)انظر فصل "الإله الذكر والأنثى الآثمة"ص٣٤١-٣٨٣.

(٨) انظر عن سيكولوجيا القهر في الأدب : كمال حامد مغيث : علاقة الرجل بالمرأة وسيكولوجية الإنسان المقهور من خلال الشعر والغناء، مجلة الفكر العربي. بيروت. السنة الثانية عشرة، العدد الرابع والستين، ١٩٩١، ص١١٨-١١٩.

(٩) نصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف، ٣٨-٣٩.

(١٠) تقول نوال السعداوي: "وقد أدرك المجتمع الإنساني البدائي المكون من الذكور والإناث أن الأنثى بالطبيعة أصل الحياة بسبب قدرتها على ولادة الحياة الجديدة، فاعتبروها أكثر قدرة من الذكر وبالتالي أعلى قيمة". نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل (كتاب الأنثى هي الأصل)، ص١٥٣

(١١) اعبدالله الغذامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٦، ص ١٥.

(١٢) صلاح قنصوة : أنطولوجيا الإبداع الفني، فصول، م١٠، ع٣/٤، يناير١٩٩٢، ص٤٩.

(١٣) عائشة بلعربي(مشرفة): الجسد الأنثوي، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩١، انظر بحث نجاة الرازي: (المرأة والعلاقة بالجسد)ص ٣٣.

(١٤) عبد الإله جدع : خطايا الحب والزواج، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة ١٩٨٦، ص٩.

(١٥) شجاع مسلم العاني، المرأة في القصة العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، انظر ص١٣٠-١٤٠.

(١٦) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٣٧ .

(١٧) ول ديورانت : قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الأول (نشأة الحضارة) ترجمة: زكي نجيب محمود، الإدارة الثقافية، (د.ت)، ص٨١.

(١٨) علي وطفة: الشواخص الاجتماعية لوضعية المرأة الاغترابية في الوطن العربي، الفكر العربي، خريف ١٩٩٥، ع٨٢، السنة١٦، ص٦، وانظر توضيح هذه العبوديات، ص٥-١٥.

(١٩) أورزولا شوي: أصل الفروق بين الجنسين، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار، سورية، ١٩٩٥ ص٢٧.

(٢٠) السؤال هو عنوان مقال لنهى سمارة. انظر نهى سمارة : المرأة العربية نظرة متفائلة، دار المرأة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١١-٢٨.

(٢١) انظر أرواد أسبر مع جوليا كريستيفا : أرواد أسبر : جوليا كريستيفا : الأنثوي ذلك الغريب فينا، مواقف، العددان ٧٣-٧٤، خريف ١٩٩٣- شتاء١٩٩٤، ص١١٤-١٢٠.

(٢٢) تركي علي الربيعو : الأسطورة إيديولوجيا الرجولة لتبرير ثانوية المرأة، تحول اليوتوبيا إلى إيديولوجيا، الفكر العربي، بيروت، العدد الرابع والستون، السنة الثانية عشرة، أبريل١٩٩١، ص١٤٦.

(٢٣) عابد الزريعي : المرأة في الأدب الشعبي الفلسطيني، دار الأسوار، عكا، ط٣، ١٩٨٩، انظر ص٣٩، ٣٧.

(٢٤) تركي علي الربيعو : الأسطورة إيديولوجيا الرجولة، ص١٠٩.

(٢٥) انظر عن أسطورة "بندورا": عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي، بيروت وحلب، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٦٦- ١٦٧.

وانظر: دريني خشبة :أساطير الحب والجمال عند اليونان (دراسة ونصوص)، ج ١، دار الشئون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ٢٦٧-٢٧٣.

(٢٦) عماد حاتم: أساطير اليونان، ص١٦٧.

(٢٧) انظر عن بعض الإلاهات: ك.ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط١، ١٩٨١، ص ١٣٧-١٤٧ .

(٢٨) دريني خشبة: أساطير الحب والجمال، ص ٢٣٠.

(٢٩) انظرعلي القيم: المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة، الأهالي، دمشق، ط١٩٩٧، ٢، ص٥٨-٦٠.

(٣٠) انظر نشيد إنانا ودوموزي، قاسم الشواف (مترجم ومعلق) : ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور(أناشيد الحب السومرية)، دار الساقي، لندن، ط١٩٩٦، ١، ص ١٠١-١٤١.

(٣١) انظر على القيم : المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة، ص١٨٠-١٨٨.

(٣٢) يرى الباحثون ثلاثة أنظمة أو عصور في التاريخ البشري هي: النظام المشاعي ثم النظام الأمومي، ثم النظام الأبوي، أو هي بتعبير آخر : نظام المشاعية الأولى، ثم نظام الأمومية، ثم نظام الأبيهية. انظر : عبد الصمد ديالمي : المعرفة والجنس بين الحداثة والتراث، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٢٨-٣٥.

(٣٣) عماد حاتم: أساطير اليونان، ص ٣١.

(٣٤) ميشيل زمبلست روزالدو ولويز لامفير (تحرير) : المرأة، الثقافة، والمجتمع، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافةوالإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، انظر بحث جون بامبرجر: أسطورة المجتمع الأمومي: لماذا يحكم الرجال في المجتمع البدائي، ص ٣٩١-٤١٥ .

(٣٥) انظر تحليل أسطورة التكوين البابلية إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار، سورية، ١٩٩٠، ص ١٧٣-١٧٦ .

(٣٦)تركي علي الربيعو: الأسطورة وإيديولوجيا الرجولة، انظر ص ٨٨-٩٧.

(٣٧) ميشيل روز ألدو ولويز لامفير (تحرير) : المرأة،الثقافة،والمجتمع، انظر بحث شيري .ب . اوتنر: هل الأنثى بالنسبة للذكر كالطبيعة بالنسبة للثقافة، ص ١٠٩-١٣٧.

(٣٨) تركي علي الربيعو: الأسطورة وإيديولوجيا الرجولة، ص١٥٢-١٥٣ .

(٣٩)انظر عن هذا الموضوع : عائشة بلعربي (مشرفة) : الجسد الأنثوي، انظر بحثي : دامية بنخويا : الجسد الأنثي أو الجسد المرصود للألم، ص١٥-٣١، ونجاة الرازي : المرأة والعلاقة بالجسد، ص٣٣-٥١.

(٤٠)انظر عبد الرحمن البرقوقي : دولة النساء، معجم ثقافي،اجتماعي،لغوي عن المرأة،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط١٩٤٥،١، ص١٠ .

(٤١) يمكن النظر في هذا الأمر : عمر رضا كحالة : المرأة في القديم والحديث،ج١،مؤسسة الرسالة،بيروت، ط ١٩٧٩،١، ص٢٣-١٠٩.

(٤٢) نبيلة إبراهيم : صورة المرأة في الأدب الغربي،مجلة المجلة، السنة ٧، ع٧٥، مارس، ١٩٦٣، ص٣٥.

(٤٣) أورزولا شوي : أصل الفروق بين الجنسين، انظر ص ١٣٤-١٦٠.

(٤٤) انظر تحليل علاقة عشتار بجلجامش : قاسم المقداد : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال، دمشق ط١ ١٩٨٤ ص ١٢٨-١٣٥ . وانظر تركي علي الربيعو: الأسطورة إيديولوجيا الرجولة،ص٩٠-٩١.

(٤٥) انظر عن هذه الأسطورة جيمس فريزر : الفلكلور في العهد القديم، ج١،ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٢، ص١٣٣.

(٤٦)انظر دنيس دوروجمون :الحب والغرب، ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٧٢، ص ٩٨.

(٤٧) فريال جبوري غزول : البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ١٩٩٤، ص ٨٨.

(٤٨) انظر ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت،١٩٨٨،ج١، ص ٦-٧.

(٤٩) انظر على سبيل المثال حكاية التاجر ابن غانم والجارية قوت القلوب ليلة ٥٥، ج١، ص ٨٢-١٨٣ .

(٥٠)محمد عبد الرحمن يونس : نقد خطاب الحب والسلطة في "تاريخنا الليلي "، مجلة الفكر العربي، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة، ١٩٩٣، ص ١٠٨-١٠٩ .

(٥١)هيام حماد : المرأة في ألف ليلة وليلة، انظر ص ١٣٥-١٥٧.

(٥٢) ألف ليلة وليلة، الليلة التاسعة ج١، ص ٣٣-٣٤ .

(٥٣) انظر قراءتها المهمة عن " صورة المرأة في ألف ليلة وليلة " في كتابها نظرة في أدبنا الشعبي: ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٤ ص٤٩-٦٦ .

(٥٤) انظر النص: ألفة الأدلبي، نظرة في أدبنا الشعبي،ص٥٦-٥٧.

(٥٥) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٥٦)المرجع نفسه، ص١٢٧-١٣٢.

(٥٧) سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة،دار المعارف، القاهرة،١٩٥٩،ص ٢٩٩-٣٠٠.

(٥٨)مي غصوب : المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن، ط١، ١٩٩١،ص١١ . وانظر أيضا: فاطمة المرنيسي : الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء زريول، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١١- ٦٤، وكذلك : زينب المعادي: المرأة بين الثقافي والقدسي، انظر ص ٥٣-٩٥، وأيضا: اليونسكو : الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١٩٨٤،١، ص٢٥٣-٢٥٧.

(٥٩) مي غصوب : المرأة العربية وذكورية الأصالة، ص١١.

(٦٠)المرجع نفسه، ص٢٥ . والفكرة نفسها ينص عليها محمد نور الدين أفاية،في قوله :"يمكن أن نقول وبشيء من الاحتراس: إن مسالة المرأة سواء منذ التصور الإسلامي عبر أزمنته المختلفة ، أو مع مفكري النهضة بسلفييهم وليبرالييهم، أو مع الحركة التقدمية بمختلف فصائلها، لم تكن إلا هامشا من هوامش البرنامج التي كانت تحمله كل من هذه المشاريع الإصلاحية أو الثورية، على اعتبار أن الرجل كان دوما هو الذي يحدد مكانة

المرأة وموقعها في المشروع المستقبلي ، وأحيانا يقحم قضيتها؛ بالرغم منه، ولو أنه مسكون حتى النخاع بضرورة إخضاعها واستغلالها" انظر كتابه : الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش،ص٣٧.

(٦١)مي غصوب : المرأة العربية وذكورية الأصالة، ص٥٣.

(٦٢)الكتاب المقدس (أي كتب العهد القديم والعهد الجديد) وقد ترجم من اللغات الأصلية، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط،(د.ت) انظر تكوين / الإصحاح الثالث /١-٧. وانظر قراءة مهمة لنصوص توراتية : شانتال شواف : الجسد والكلمة : اللغة باتجاه عكسي،مواقف، العددان ٧٣-٦٤، خريف ١٩٩٣-شتاء١٩٩٤، ص٥٤-٧٦.

(٦٣)الكتاب المقدس (أي كتب العهد القديم والعهد الجديد)، رسالة بولس الرسول الأولى إلى تيموثاوس، الإصحاح الثاني /١٤.

(٦٤) الهزابيث أ. كلارك :الآباء والمرأة، ترجمة: وديع عبد المسيح، دار الثقافة، القاهرة،(د.ت)،ص٢٥.

(٦٥) المرجع نفسه،ص٢٧، وانظر المرجع نفسه للتوسع في مسألة "الفردوس المفقود: الخليقة والسقوط والزواج" ص٢٥-٦٣ .

(٦٦) جيمس فريزر: الفلكلور في العهد القديم ج١ ص ٢٧. وانظر عملية ترتيب الخلق : الكتاب المقدس، تكوين، الإصحاح الثاني/١٨-٢٥.

(٦٧)تركي علي الربيعو:الأسطورة إيديولوجيا الذكورة؛ ص٩٥.

(٦٨)عادل حليم: الرجولة والأنوثة رؤية مسيحية، مطبعة الأخوة المصريين، القاهرة،١٩٩٨ص٥٨.

(٦٩)شانتال شواف: الجسد والكلمة : اللغة باتجاه عكسي،مجلة مواقف، ع٧٣-٧٤،خريف ١٩٩٣-شتاء ١٩٩٤،ص٥٩.

(٧٠) عادل حليم: الرجولة والأنوثة رؤية مسيحية،ص١٥ وانظر عن المفارقة بين العهدين في النظر إلى المرأة، ص ٥٤-٥٩.

(٧١)الأعراف،آية: ١٨٩.

(٧٢)النساء،آية: ١ .

(٧٣) الأعراف،آية: ٢٠.

(٧٤)طه، آيات: ١٢٠- ١٢٣.

(٧٥) انظر قصة خروج آدم وحواء عليهما السلام من الجنة في الأدبيات الإسلامية: الإمام علي الأبوصيري: العنوان في الاحتراز من مكائد النسوان، تحقيق: محمد التونجي، مكتبة بيسان، بيروت، ط٢ ١٩٨٩. ص ٢٠-٣٤.

(٧٦) انظر البحث المتميز عن نموذج المرأة بين النص القرآني والاجتهاد الفقهي، زينب المعادي : المرأة بين الثقافي والقدسي،، نشر الفنك، الدار البيضاء،١٩٩٢، ص ٥٣-٩٥.

(٧٧) حميد الحمداني : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دراسة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء،ط ١،١٩٨٥، ص٣٨٢.

(٧٨)زينب المعادي : المرأة بين الثقافي والقدسي،ص٦٨.

(٧٩) "قال وهب بن منبه : عاقب الله المرأة بعشر خصال : بشدة النفاس، وبالحيض، وبالنجاسة في بطنها وفرجها، وجعل ميراث امرأتين ميراث رجل واحد، وشهادة امرأتين كشهادة رجل، وجعلها ناقصة العقل والدين، لا تصلي أيام حيضها، ولا يسلم على النساء؛ وليس عليهن جمعة ولا جماعة، ولا يكون منهن نبي، ولا تسافر إلا بولي" .زينة أحمد (جمع وإعداد) :المرأة في التراث العربي،دار المناهل، بيروت،ط١٩٩٣،١،ص١٥٣.

(٨٠) ينظر في هذا الجانب : حسني شيخ عثمان: شقائق الرجال وحل مسألة المرأة في المنهج الإسلامي، رابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة، ١٤١٧هـ،ص٥١-١١٤.

(٨١) عائشة بلعربي(مشرفة): الجسد الأنثوي، ص٢٩.

(٨٢)علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات،دار الآداب؛ بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص١٤٢.

(٨٣)عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة،دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ص ٢٦ .

(٨٤) ريزا دومب : صورة العربي في الأدب اليهودي١٩١١-١٩٤٨،ترجمة: عارف عطاري، دار الجليل، عمان، ط١، ١٩٨٥، انظر ص ١٣٧-١٤١..

(٨٥) علي زيعور : " اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط١٩٩١، ١، ص ٤١-٤٢.

(٨٦) نبيل راغب : موسوعة الفكر الأدبي، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٥١ .

(٨٧)جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة بيروت، ط١٩٧٧، ١، ص٧-٨. وانظر عن الجنس من الناحية النفسية :إ .س.كون : الجنس والثقافة، ترجمة: منير شحود، دار الحوار، ط١٩٩٢، ١، ص٥-٦٧.

(٨٨) انظر عن الجنس: غالي شكري : أزمة الجنس في القصة العربية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧١، ص٦-٦٢، غالي شكري : الجنس والفن والإنسان، الآداب، بيروت، العدد الثالث، السنة التاسعة، ١٩٦١، ص٢٦-٢٨، ٥٢-٥٣ .

(٨٩)نبيل راغب : موسوعة الفكر الأدبي، الجزء الثاني، ص٦٥.

(٩٠) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١٩٩٣، ١، ص٢٧٧.

(٩١) جورج طرابيشي : شرق وغرب ؛ رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط١٩٧٧، ١، ص١٧.

(٩٢) مهدي عبيد : قضايا الحياة المعاصرة عند الرجل والمرأة، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٩٤ .

(٩٣)المرجع نفسه، ص ١٩٥ .

(٩٤)عماد حاتم : أساطير اليونان، ص ٥٣-٥٥.

(٩٥) انظر ابن القيم الجوزية : الداء والدواء، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص٢٩٢.

(٩٦) رينيه جيرار: الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية(الرغبة المثلثة)، ترجمة: إدريس الناقوري، فصول م١٢ ع١٩٩٣، ٢، ص١٩ .

(٩٧) دريني خشبه : أساطير الحب والجمال، ص ٢٤.

(٩٨) انظر محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٠١.

(٩٩)عماد حاتم: أساطير اليونان، ص ٣٧.

(١٠٠)الكتاب المقدس، تكوين، الإصحاح الثاني/٢٣-٢٤. وانظر أسطورة الخلق لدى بدو شمال فلسطين عوض سعود عوض : دراسات في الفلكلور الفلسطيني، دائرة الإعلام والثقافة الفلسطينية، ط١٩٨٣، ١، ص١٩٣.

(١٠١) دريني خشبه: أساطير الحب والجمال، ص ٢٣٠ .

(١٠٢)دنيس دوروجمون : الحب والغرب، ص٧١.

(١٠٣) حسن الحاج حسن : الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٨، ص١٠٠.

(١٠٤)موجود رأي فلوبير في: جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٧٧.

(١٠٥) انظر دريني خشبه : أساطير الحب والجمال، ص ١٧٩.

(١٠٦) انظر عن أساطير طروادة :عماد حاتم : أساطير اليونان، ص ٣٩١-٥٤٥.

(١٠٧) دنيس دوروجمون : الحب والغرب، ص٣١٢.

(١٠٨) جورج طرابيشي : رمزية المرأة في الرواية العربية(مرجع سابق)، ص٥٧.

(١٠٩) مصطفى حجازي : قتل الأب أم قتل الأبناء، مواقف، العدد ٧٠/٧١ شتاء ربيع، ١٩٩٣، ص٥٤.

(١١٠)ول ديورانت : قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الأول، ترجمة: محمد بدران، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، القاهرة، (د.ت) ص ٩٥.

(١١١) سيمون دي بوفوار : كيف تفكر المرأة، المركز العربي للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د.ت) ص ٥٧ .

(١١٢) شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط١٩٧١، ٢، ص٤٠.

(١١٣) انظر عن هاتين الأسطورتين : سهيل عثمان وعبد الرازق الأصفر : معجم الأساطير اليونانية، الآداب الأجنبية، دمشق، السنة الثالثة، العدد ١٩٧٧، ٣م، ص١٨٦-١٨٨.

(١١٤) اعتمدت بعض الدراسات الإسلامية على أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم في هذا الجانب، بل اختصت بعض الكتب في التأليف بناء على هذا التصور، الأمر الذي جعل أحد الباحثين بعد إثبات حديث "ما تركت فتنة أضر على الرجال من النساء" يقول: " فما من رجل أصابه هم، إلا كان وراء همه امرأة، لأن المرأة هي شريان حياة الرجل.. إذا لم يكن هذا الشريان صالحا صلاحية كاملة للعمل، توقفت الحياة " انظر : عبد المنعم قنديل : فتنة النساء، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٨٦، ص٩.

(١١٥)حسين شاويش ومحمد شاويش : حول الحب والاستلاب، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٥ ص٩٨ .

(١١٦) صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الجوهر والعرض، ص١٤٣، وانظر عن توثين الجسد ص١٢٤-١٣٦ .

(١١٧)لابيس فنسنت: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٧، ص٤١٢.

(١١٨)جورج طرابيشي: الرواية والمرأة : النشأة والتطور، الآداب، السنة الأربعون، ع ١١ تشرين الثاني، ١٩٩٢، ص٣٢ .

(١١٩)صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الجوهر والعرض في الواقعية الروائية، ص ١٣٣ .

(١٢٠)ينتقد الشاعر محمد جبر الحربي شهوانية نزار قباني فيقع في التشيئية نفسها خلال تشبيه المرأة بالأرض .وإن كان كلامه التالي يشير إلى التكامل بين الجنسين . انظر عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة، ص ١١١.

(١٢١)انظر هيرقليطس : جدل الحب والحرب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣، ص ١٥- ١٦ .

(١٢٢)يعقوب الكندي : رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبدالهادي أبو ريدة، ج١، ، القاهرة، ١٩٥٠، ص١٦٨ .

(١٢٣)محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ٢١٣.

(١٢٤) الأب جيمس فينكان اليسوعي : أفلاطون سيرته، آثاره ومذهبه الفلسفي، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١ص ١٥١.

(١٢٥) دنيس دوروجمون : الحب والغرب ص ١٧٢.

(١٢٦) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط١٩٧٨، ١، انظر الاقتباسين ص١٢٤، و١٥٧ على التوالي. وانظر عن رمز المرأة عند الصوفية، ص١٢٣-٢٥٥.

(١٢٧) مجلة القاهرة : المرأة والحضارة، مجلة القاهرة، ع١٢٨، يولية١٩٩٣، ، ص٥٣.

(١٢٨)عائشة بلعربي (مشرفة): الجسد الأنثوي بحث دامية بن خويا (الجسد الأنثوي أو الجسد المرصود للألم)، ص ١٥.

(١٢٩) المرجع نفسه: بحث نجاة الرازي (المرأة والعلاقة بالجسد)، ص٣٣.

(١٣٠)انظر: عبد الرحمن البرقوقي: دولة النساء: معجم ثقافي اجتماعي لغوي عن المرأة، ص٤-٥.

(١٣١) انظر عن التشكيل البنائي للوحة الطللية، أحمد إسماعيل النعيمي : الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، ط١٩٩٥، ١، ص٢٦٤-٢٧٤.

(١٣٢) يتناول أحد الباحثين صورة المرأة في الشعر الذكوري الجاهلي في أربعة أبواب يسميها بطريقته الساجعة على نحو: المرأة السيف العاصم في التحدي والفرح القاطم من التردي/المرأة ألق الزمان الحائل وأرق المصير المائل/ المرأة الهوى المقدور والشغف المغدور/ المرأة لذة الدنيا الزائلة ونشوة الحياة الخالدة . وفي هذه الأبواب الأربعة لم تتجاوز المرأة اللذة، والجنس، والأنوثة في وجدان الرجل الشاعر وقلبه العاشق. انظر عصام السيوفي : المرأة في الأدب الجاهلي، دار الفكر اللبناني، ، بيروت، ١٩٩١ .

(١٣٣)عبد الحميد جيدة : مقدمة لقصيدة الغزل العربية، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢، ص١٣.

(١٣٤)محمد بدر معبدي : أدب النساء في الجاهلية والإسلام، ص٩-١٠.

(١٣٥)" مصايب الدنيا أربعة : الدين ولو درهم، والبنت ولو مريم، والغربة ولو ميل، والسؤال ولو كيف الطريق". علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات، ص١٧٨

(١٣٦)سلوى الخماش: المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف(مرجع سابق)، ص٩٢.

(١٣٧) يذهب الطاهر لبيب إلى تعريف العذري بأنه ضد الاتصال الجنسي، وما دون ذلك مباح،انظر: الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي،الشعر العذري نموذجا (مرجع سابق)، ص١١٨-١٢٠.

(١٣٨) انظر أوصاف المرأة: زينة أحمد(جمع واعداد): المرأة في التراث العربي،ص١١-١٠٢.

(١٣٩)كمال حامد مغيث : علاقة الرجل بالمرأة وسيكولوجية الإنسان المقهور من خلال الشعر والغناء، انظر ص ١١٥-١٢٨.

(١٤٠) انظر الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الغزل العربي، الغزل العذري نموذجا، ص٥٤.

(١٤١)انظر محمد غيمي هلال: الحياة العاطفية، ص ٣٩ .

(١٤٢) ر. بلاشير :تاريخ الأدب العربي، دار الفكر، دمشق،١٩٨٤،ص ٤٤٥.

(١٤٣) محمد حسن عبدالله:الحب في التراث العربي، عالم المعرفة، الكويت،١٩٨٠، ص ١٨.

(١٤٤) انظر دنيس دروجمون: الحب والغرب، ص٨٤ .

(١٤٥) لقد عبد السورياليون أيضا الجمال ورمزه المرأة (انظر فؤاد أبو منصور : أراغون في مواجهة العصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط١٩٨٢،١، ص ٣٥-٤٠.

(١٤٦) وقد يفسر شعر نزار كله على أن المرأة فيه ليست مطروحة لذاتها بوصفها امرأة واقعية،وإنما بوصفها رمزا لآخر، ممثلـ بمستويات معقدة من القضايا والاحتمالات، تقول إحدى الباحثات عن المرأة عند نزار": فهي ليست الوطن وحده، وليست الأرض أو البلاد وحدها، ليست الأم أو الوحدة أو الحضارة فقط، وليست مدينة من المدن التي أحبها، بل إنها تارة موهبة قول الشعر أو حالة كتابة الشعر، وتارة أخرى قصيدة أو فكرة، وهي في بعض الأحيان تحسين للتراث العربي أو الأنظمة العربية. إنها أيضا منفضة سجائره، أو لفافة التبغ أو نافورة ماء، سنديانة أو صفصافة، قارورة عطر أو تمثال " . ماجدة الزين : المرأة في شعر نزار قباني، آفاق عربية، بيروت، السنة ١٢ ،العدد١٩٩١،٦٤، ص١٥٦-١٥٧، فأية مسكينة هذه المرأة المسخوطة/الشيء في شعرنزار؟!

(١٤٧)محمد حسن عبد الله :الحب في التراث العربي،ص١١١ .

(١٤٨) انظر: هشام عبد العزيز وعادل محمود(تحقيق: وتقديم) : النساء (ثلاث مخطوطات تراثية نادرة في الجنس، دار الخيال، القاهرة، ط١٩٩٩،١، (كتاب الروضة البهية في اللذة الباهية : باب في ذكر الغلمان والمرد الحسان " ص ١٨١-٢١٥.

(١٤٩)رجاء النقاش : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، القاهرة،١٩٧١، انظر ص ١٩٤-٢٠٨.

(١٥٠)إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص١٩٨ وانظر في الكتاب " الموقف من الحب" ص ١٧٥-١٩٨.

(١٥١) فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١،ص٢٧.

(١٥٢) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض،المؤسسة الجامعية،بيروت،ط١٩٩٣،١، ص ١٣٤.

(١٥٣)انظر فصل بعنوان "الأصل التذكير" في اللغة: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة،ص١٥-٥٥.

(١٥٤)عبد الله الغذامي : المرأة واللغة، ص ٢٥ .

(١٥٥)انظر نصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، ص٣٠-٣١.

(١٥٦)علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات، ص١٣٧.

(١٥٧) جورج طرابيشي : شرق وغرب، رجولة وأنوثة،ص٨.

(١٥٨) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، ص٨٢-٩٠ .

(١٥٩) يرى الغذامي أن المرأة في اللغة الإنجليزية ليس لها وجود إلا داخل مصطلح الفحولة (man) في كلمات: "wo-man / hu-man /man-kind" انظر عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، ص٢٢ .

(١٦٠)لسان العرب، مادة: مرأ .

(١٦١) لسان العرب،مادة: عرب.

(١٦٢) انظر محمد حسن عبد الله : الحب في التراث العربي ص ١٦٣-١٦٧، وعبد الأمير مهنا: شهداء العشق وطرائف العشاق، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠،ص٥ .

(١٦٣)مكتب التدقيق اللغوي(إعداد): المعجم الجنسي من لسان العرب، ، طرابلس لبنان، جروس برس ط١، ١٩٩١ .

(١٦٤) ومن أمثلة غيابها أن لا موقع لها في أمثال الحب الفلسطينية، انظر علي الخليلي : التراث الفلسطيني والطبقات، ص١٥٢.

(١٦٥) ج .ك .فاديه : الغزل عند العرب،ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ٢،١٩٨٥، ص ٨-٩ وإضافة إلى كتاب" الزهرة" هناك كتب مهمة وضعت في موضوعة الحب في التراث العربي،نذكر منها:" في العشق والنساء " للجاحظ، و"روضة المحبين ونزهة المشتاقين" و"الداء والدواء "لابن قيم الجوزية، و"طوق الحمامة في الألفة والألاف" لابن حزم،و" روضة التعريف بالحب الشريف" للسان الدين بن الخطيب، و"مصارع العشاق" لأبي محمد السراج البغدادي" و" تزيين الأسواق" لداوود الأنطاكي و"الباه" للرازي، و"محاسن النساء".لابن هشام، و" الموشى " للوشاء و" ذم الهوى " لابن الجوزي، وروضة العاشق " لأحمد بن سليمان، ومنازل الأحباب ومنازه الألباب لمحمود سلمان الحلبي، "، و" الواضح المبني في من استشهد من العاشقين لمغلطاي بن قريج، و"ديوان الصبابة " لابن أبي حجلة التلمساني،و"الروضة البهية في اللذة الباهية" لمؤلف مجهول . .ونذكر من أفضل الكتب العربية الموضوعة في الحب حديثا " الحب في التراث العربي" لمحمد حسن عبد الله، و" الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية " لمحمد غيمي هلال، و"الحب والجمال عند العرب" لأحمد تيمور، و"مشكلة الحب" لزكريا إبراهيم، و"الحب والصداقة" ليوسف الشاروني .. انظر عن الحب عند العرب: لويس أنهتا جفن: نظرية الحب الدنيوي عند العرب، فصول، م١٢،ع٣،خريف ١٩٩٣،ص ١٢٥-١٥٠، وانظر يوسف الشاروني : الحب والصداقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢،١٩٨٢، ص٢١-١٢٧، وكتاب محمد حسن عبدالله : الحب في التراث العربي من أوفى الكتب وأفضلها . وكتاب :ج.ك.فاديه: الغزل عند العرب، وهذه الكتب من مراجع هذا البحث.

(١٦٦) علي حرب : نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٨١.

(١٦٧)زينة أحمد (جمع وإعداد) المرأة في التراث العربي، ص٢٧-٢٨.

(١٦٨)نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، انظر فصل " ما هو الحب؟" ص١٠٥-١١٨ .

(١٦٩)كولن ولسون: فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون، بغداد،١٩٨٦،ص٢٦٦.

(١٧٠)عبد الله رضوان:النموذج وقضايا أخرى، رابطة الكتاب الأردنيين عمان،١٩٨٣،ص١٣١ .

(١٧١) عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص٨.

في الأنطولوجية التاريخية والمسألة التأويلية

الزواوي بغورة

مقدمة:

يروي المؤرخ الفرنسي "بول فاين"[1] أن الفيلسوف ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) قد ميز في درسه الأخير لسنة ١٩٨٣، بـ"الكوليج دي فرانس" والموسوم بـ"حكم الذات والآخرين"[2] بين الفلسفة التحليلية للحقيقة، وبين الفلسفة النقدية التي تتخذ شكل أنطولوجية لذواتنا، أو أنطولوجية الحاضر. ولقد سبق للفيلسوف أن عبر عن ذلك لمحاوريه "دريفوس ورابينوف" بقوله: "هنالك ثلاثة ميادين ممكنة من (الجينيالوجيات)، أولا، أنطولوجيا تاريخية لذواتنا في علاقتنا بالحقيقة، تتيح لنا أن نكون مؤسسين للمعرفة، ثم أنطولوجيا تاريخية لذواتنا في علاقتنا بالسلطة، حيث نكون ذواتٍ تؤثر في الآخرين، وأخيرا، أنطولوجيا تاريخية في علاقتنا بالأخلاق وتتيح لنا أن نكون ذواتٍ أخلاقية"[3].

يتضح من هذا النص أن الأنطولوجيا التاريخية، تشكل وفق تعريف الفيلسوف، مجمل المواضيع التي درسها منذ أن نشر كتابه الأول "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" ١٩٦١، إلى غاية أعماله الأخيرة حول تاريخ الجنسانية بأجزائها الثلاثة التي صدرت سنة ١٩٨٤، مرورا بطبيعة الحال بمولد العيادة١٩٦٣، والكلمات والأشياء١٩٦٦، وأركيولوجيا المعرفة١٩٦٩، والمراقبة والمعاقبة ١٩٧٥.

كما سبق للفيلسوف، أن عبر عن هذه الأنطولوجيا، في كتابه "استعمال اللذات" الصادر سنة١٩٨٤، بصيغة مغايرة، هي صيغة تاريخ الحقيقة، وذلك بعد أن حلل أشكال الممارسات الخطابية التي تتصل بالمعرفة، لينتقل إلى تحليل الممارسات غير الخطابية المرتبطة بالسلطة، وليحلل أخيرا "أشكال وصيغ العلاقة بالذات التي ينشئها الفرد ويدرك نفسه عبرها كذات"[4]. وتدرس هذه المواضيع في إطار تاريخ معين للحقيقة، أو بالتدقيق، وحسب تعبيره، في إطار ألعاب الحقيقة، قياسا على ألعاب اللغة للفيلسوف التحليلي المشهور "فيتجنشتين"، أو كما قال: "بعد دراسة ألعاب الحقيقة بعضها بالنسبة لبعضها-الآخر- حسب نموذج عدد من العلوم التجريبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر- وبعد دراسة ألعاب الحقيقة بالنسبة إلى علاقات السلطة، حسب نموذج الممارسات العقابية، كان يبدو أن هناك عملا آخر يفرض نفسه وهو: دراسة ألعاب

الحقيقة في علاقة الذات بذاتها ... وذلك باعتماد ما يمكن تسميته بـ(تاريخ إنسان الرغبة) كحيز مرجعي وكحقل بحث"[٥].

كما عبر عن هذه الأنطولوجيا التاريخية بطريقة منهجية عرف بها، وهي المنهجية (الأركيولوجياArchéologie) و(الجينيالوجياGénéalogie) وحاول الجمع بينهما وربطهما في درسه الافتتاحي بـ"الكوليج دي فرانس" سنة ١٩٧١، الموسوم بـ"نظام الخطاب"[٦].

تدل هذه الاصطلاحات المتعددة، عن المراحل المختلفة التي قطعها الفيلسوف، كما تبين المواضيع التي حللها وناقشها، وتبرز انتقاله من مجال إلى مجال وخاصة من مجال المعرفة إلى السياسة ومنها إلى الأخلاق، والمشكلة التي تطرح على كل باحث، تتعلق بعلميات الانتقال والتحول أو التغير والتطور، فهل كان انتقالا منطقيا يعبر عن نمو داخلي للبحث الفلسفي أم إنه انتقال متقطع، وخاصة عندما نستحضر من جهة استعماله لمنهجين مختلفين، على الأقل من الناحية النظرية والظاهرية، ألا وهما المنهج الوصفي الأركيولوجي والمنهج التاريخي الجينيالوجي، وانتقاله من وصف الممارسات الخطابية في المرحلة الممتدة ما بين صدور كتابه، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ١٩٦١ إلى نشره لكتابه الذي يعد بمثابة مقالة جديدة في الطريقة ونعني بذلك "أركيولوجيا المعرفة" ١٩٦٩، حيث انتقد بشدة الطرح التأويلي بشكل خالص، ثم محاولته الجمع بين المنهجيتين الأركيولوجية والجينيالوجية في "نظام الخطاب" ولاحقا في أعماله الأخيرة.

وعليه، فإن الإشكالية المطروحة علينا هي: هل استعمال فوكو لطريقتين مختلفتين في التحليل تعبير عن مرحلتين في فلسفته، مثل ما نقول عادة عن فيتجنشتين إنه مر بمرحلتين، مرحلة نظرية التصوير اللغوي ومرحلة نظرية الألعاب اللغوية؟ أم إن هناك ترابطا وتكاملا بين المرحلتين المشكلتين للأنطولوجيا التاريخية؟ لا نستطيع، في تقديري، الإجابة على هذه الإشكالية ما لم نحلل ونناقش مكانة التأويل في فلسفة ميشيل فوكو، وعليه فإننا نرى، أن الحل لمسألة التواصل أو الانقطاع في الأنطولوجيا التاريخية، يكون عبر دراسة منزلة التأويل في هذه الفلسفة، ولذا فإن البحث سيحاول الإجابة على هذا السؤال المباشر وهو: ما هي منزلة التأويل: مفهوما ومنهجا وممارسة في الأنطولوجيا التاريخية؟ نعم إنه سؤال مباشر ولكنه شاق وعسير، لأنه يتطلب إعادة قراءة كاملة لنصوص الفيلسوف، والنظر في أعماله الأخيرة التي نشرت بعد وفاته، إن كانت تحمل جديدا في هذا الموضوع.

و مما لا شك فيه أن موضوع التأويل في نص ميشيل فوكو، يطرح مشكلات كثيرة، منها مفهومه للتأويل في سياق التأويلية الفلسفية وكيفية ممارسته للتأويل وموقفه من التأويل وخاصة من خلال نصوصه "الكلمات والأشياء"، و"نيتشه ماركس فرويد"١٩٦٧، و"أركيولوجيا المعرفة"، و"نظام الخطاب"١٩٧١، و"نيتشه، الجينيالوجيا والتاريخ"١٩٧١. وللإجابة على هذه الإشكالية، فإننا سنتبع الخطوات التالية:

أولا ـ التأويل في إطار التحليل التاريخي:

يعتقد فوكو، في سياق تحليله للشكل الجديد للمعرفة في العصر الحديث، أن وضعية اللغة في القرن التاسع عشر، قد تغيرت مقارنة بوضعيتها في العصر الكلاسيكي، لأنها أصبحت تدرس ضمن فقه اللغة، وهو ما أدى إلى نتائج هامة، منها:

١- ضرورة صقل لغة علمية موضوعية بعيدة عن الذاتية، وهو ما عبر عليه الحلم الوضعي، بضرورة إيجاد لغة علمية وضعية.

٢ - ضرورة البحث عن منطق جديد، يستند على مضامين الفكر الكلي، وهو ما تحقق في المنطق الرمزي، بدءا من أعمال "جورج بول".

٣ – ظهور مناهج جديدة للتأويل والتفسير، وذلك نظرا لكون اللغة استرجعت، كما قال، "كثافتها اللغزية" التي كانت لها في عصر النهضة، وهو ما جسّدته أعمال "ماركس" و"نيتشه" و"فرويد". لذا يطرح في نظر الفيلسوف مشكلة العلاقة بين تأويل عصر النهضة وتأويل العصر الحديث، فما هي أوجه الاختلاف والاتفاق بينهما؟

يقول ميشيل فوكو: "كان التأويل في القرن السادس عشر، ينطلق من العالم (الأشياء والنصوص معا) نحو الكلمة المقروءة فيه...أما التأويل الذي تكون في القرن التاسع عشر فينطلق من البشر والله والمعارف، نحو الكلمات التي تجعل وجودهم ممكنا، وما يكشفه هذا التأويل ليس سيادة خطاب أولي، بل هو كوننا خاضعين سلفا، وقبل أي كلمة نتفوه بها، للغة ومكبلين بها" [7].

هنالك إذن، علاقة معكوسة بين النص والقارئ، فإذا كان التأويل ينطلق من النصوص إلى المعاني في القرن السادس عشر أو في عصر النهضة، فإنه في القرن التاسع عشر ينطلق من الذات، من الإنسان نحو النص، وذلك لأن القراءة لا تهدف إلى الكشف عن نص أولي أو خطاب أساسي أو معنى عميق، ما دمنا لا نخضع سلفا للغة، وهو ما يعني إعطاء الأولوية أو الأسبقية الوجودية للغة على الإنسان، وهذا ما حاول إثباته في محاضرته في مؤتمر "نيتشه" ١٩٦٤، ونشرت سنة ١٩٦٧ بعنوان "ماركس فرويد نيتشه" حلل فيها تقنيات التأويل عند هؤلاء الفلاسفة، وبين فيها وضعية التأويل في القرن التاسع عشر، فما هو مفهومه لهذا التأويل، وما هي مكانته في فكره؟

يندرج بحث ميشيل فوكو للتأويل، في إطار مشروع طموح يخص إقامة موسوعة عامة لمختلف التقنيات التأويلية التي عرفها الفكر الغربي منذ الإغريق إلى يومنا هذا. وفي نظره، فإن اللغة والثقافة الهندو–أوروبية، تقوم على فكرتين أساسيتين، الأولى هي: "الاعتقاد بأن اللغة لا تقول بالضبط ما تعنيه، والثانية، أنها تتجاوز دائما صورتها اللفظية الصرفة. وأن هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم دون أن تكون لغة" [8]. هاتان الفكرتان مازالتا قائمتين إلى اليوم في الثقافة الغربية، وتمارس تأثيرها على مختلف النظم التأويلية التي عرفها الفكر الغربي، ولكن فوكو يقتصر على منظومة التأويل في القرن التاسع عشر، بعد أن قارنها بمنظومة التأويل في عصر النهضة، تلك المنظومة القائمة على التشابه.

حدد فوكو معالم التأويل في العصر الحديث، وذلك بالاعتماد على ثلاثة نصوص أساسية هي: نص الكتاب الأول من رأس المال لـ"ماركس"، ونشأة الأخلاق أو "جينيالوجيا الأخلاق" لـ"نيتشه" وتفسير الأحلام لـ"فرويد". فما هي هذه المعالم؟

١– يرى فوكو أن "ماركس" و"نيتشه و"فرويد" لم يضيفوا دلالات جديدة للعالم الغربي، وإنما "غيروا في الحقيقة طبيعة الدليل، وبدلوا الكيفية التي كان بإمكان الدليل أن يؤول بها" [9]. كيف؟ عندما أصبحت العلامة تحمل بعدا جديدا هو بعد الأعماق، ولكن يجب أن نفهم العمق بالمعنى الذي حدده "نيتشه"، أي العمق الخارجي. وهذا المعنى من خصوصية فلسفة "نيتشه" القائمة على رفض الجوهر والباطن والهوية كما سنبين ذلك لاحقا. لذلك قال، إن التأويل هو "حركة سطح يتزايد علوه، بحيث يدع العمق ينكشف من فوقه شيئا فشيئا" [10].

٢ – يتصف التأويل في القرن التاسع عشر باللاتناهي، وبكونه يظل تأويلا معلقا، فـ: "كلما أغرقنا في التأويل، نقترب في الوقت ذاته من منطقة شديدة الخطورة، لا يرتدّ عندها التأويل على أعقابه فحسب، بل يختفي كتأويل محدثا معه اختفاء المؤول ذاته" [11]. وعندما يصل التأويل إلى هذه العتبة، فإنه يحدث انفصالا، شبيها بتجربة الجنون، ونهاية المؤلف، والاسم المجهول.

٣– إذا كان التأويل لا ينتهي، فهذا يعني أنه لا وجود لما يؤول، فلا وجود لعنصر منه يبدأ التأويل، لماذا؟ لأن كل العناصر هي في الحقيقة تأويل، وكل علامة هي تأويل لعلامات أخرى،

وكل تأويل يستحوذ على تأويل سابق ويقلبه، وهكذا يستنتج أن التأويل سابق على العلامة، وهو ميزة التأويل المعاصر أو ما أسماه بالطابع الأنطولوجي للغة.

٤ – يظهر الطابع الأنطولوجي للغة عند ميشيل فوكو من خلال الأولوية التي يعطيها لها مقارنة بالإنسان ومن خلال تميزها باللاتناهي والاختراق، وخاصة في العصر الحديث عندما ارتبطت بفقه اللغة، كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

٥ – نتيجة لهذه الميزة، فإن الدليل أو العلامة لم تعد بسيطة وبريئة وطيبة، بل معقدة وخبيثة وشريرة، إن العلامة بتعبير فوكو أصبحت تضمر نوعا من "سوء النية" هذا هو حال النقود عند "ماركس"، والكلمات الأخلاقية والشعورية عند "نيتشه" و"فرويد" لأن العلامات تحولت إلى أقنعة.

٦– إن اللاتناهي وإعادة التأويل يؤدي إلى أن التأويل "يكون دوما للمجهول"[١٢]، وإن ما يضمن حياة التأويل، هو أن لا نؤمن إلا بوجود تأويلات لامتناهية، وهذا ما يؤكده "أمبرتو إيكو" في العديد من نصوصه[١٣].

لقيت هذه الصور، التي رسمها فوكو للتأويل في القرن التاسع عشر، عدة اعتراضات أهمها تلك المتعلقة بـ"ماركس" والخاصة بقوله إن مهمة الفلسفة ليست تأويل العالم وإنما تغييره؟ وكذلك تجاهله لتقنيات التأويل الديني وتطورها التاريخي، خاصة ونحن نعرف أن المدرسة الألمانية مع "شلايرماخر" قد درست هذه المسألة بعمق وتصور جديد، وهو ما يدعو إلى التساؤل حول مفهوم التأويل عند فوكو مقارنة بفلسفة التأويل الألمانية كما ظهرت في أعمال جدامير؟

ثانيا– بين الأركيولوجيا والتأويل:

إذا كانت الأفكار السابقة، تعد بمثابة البدايات لمفهوم التأويل عند ميشيل فوكو، فإن ما طوره في كتابه "أركيولوجيا المعرفة" يعد مناهضة منظمة وممنهجة، لكل إمكانية في إقامة التأويل. يقول، على سبيل المثال، لا الحصر: "إن التأويل أسلوب من أساليب الكلام بمناسبة النقص ورغما عنه. أما تحليل التشكيلات الخطابية فيعني البحث عن قانون ذلك النقص، قياس وتحديد صورته النوعية"[١٤]. لا تهتم الأركيولوجيا بالمعنى ولا تبحث في باطن الخطاب ولا خلف اللغة، إنها تتوقف على حرفية الخطاب، عكس التأويل الذي يبحث في باطن الخطاب، مسائلا المعنى والمضمون، والفكرة المستترة وراء اللفظ.

ويسعى التحليل الأركيولوجي إلى سن قانون ندرة المنطوقات وتراكمها وخارجيتها، أما التأويل فيجعل من الخطاب ثروة لا متناهية وكنزا لا يفنى وفيضا من المعاني والدلالات، وإحالة إلى ذات مؤسسة ومبدعة تحاول الكشف عن أسرار الخطاب، وإظهار ما هو خفي، وما وراء الألفاظ، في حين أن التحليل الأركيولوجي يصف الأشياء التي قيلت من حيث هي كذلك وكيفية ظهورها أو تجليها، وهذا يعني أنه تحليل تاريخي، يهتم باللغة الفعلية الجلية والواضحة للعيان.

و لقد توقف "جيل دولوز" عند خصوصية الأركيولوجيا مقارنة بالتحليل الصوري والتأويلي، وذلك عندما قال: "تتعارض الأركيولوجيا وتقنيتين أساسيتين، تستخدمان حتى الآن من طرف (الوثائقيين): التشكيل والتأويل. فغالبا ما ينتقل الوثائقيون من هذه التقنية إلى تلك أو العكس، أو يعتمدونها معا في ذات الوقت...أما فوكو فيحمل لواء مشروع مخالف أتم الاختلاف: الاكتفاء بمجرد كتابة ما قيل، والوقوف عندها كوضعية للقول أو للمنطوق"[١٥].

وعلى هذا الأساس نستطيع القول إن فوكو مع "أركيولوجيا المعرفة" يقطع مع التأويل، رغم محاولته تفكير التأويل بشكل مغاير، هذا التفكير الذي تأكد لاحقا بما عرف بـ("فشل" الأركيولوجيا المنهجي) حسب عبارة الفيلسوف الامريكي "ريتشارد رورتي"[١٦]، وهو ما فرض

عليه، العودة من جديد إلى الفيلسوف الذي بين كينونة اللغة في العصر الحديث وأثر في تكوينه الفلسفي بشكل حاسم ألا وهو الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه".

ثالثا ـ من الأركيولوجيا إلى التأويل الجينيالوجي أو التاريخي:

يمكن تحديد الدواعي التي تقف وراء هذا التعديل المنهجي بعاملين أساسيين: عامل علمي، يتعلق بجملة المشاكل العلمية التي لم تستطع الأركيولوجيا مواجهتها، وخاصة مشكلة المعنى، إذ الوقوف عند مهمة وصف الخطاب أو تحديد خارجيته، يطرح مشكلة الغاية والمعنى والهدف من هذا الوصف، وهو ما حاول التغلب عليه بالبحث في كيفية عمل الخطاب وتحديد وظيفته، ولكن الوظائف ذاتها تحتاج إلى تحديد وتعيين. وهناك عامل تاريخي يتعلق بألاحداث السياسية والاجتماعية التي عرفتها أوربا في نهاية الستينيات من القرن العشرين، وخاصة تلك المعروفة بـ(الاحداث الطلابية) لسنة ١٩٦٨، وما حملته من قضايا ومسائل، خاصة قضية السلطة بجميع أشكالها، وعجز الأركيولوجيا على مناقشتها وتحليلها، وذلك بسبب انغلاقها في الوصف المحض للخطابات، كأحداث تاريخية، إذ لم يكن لها هدف آخر غير هدف الوصف، بعيدا عن كل تفسير أو تأويل.

إن هذا العجز أو القصور هو ما حاولت "الجينيالوجيا" تجاوزه، وهو ما عبر عنه فوكو في درسه الافتتاحي، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في المقدمة، حيث قال إنه يجب أن يكون هنالك تناوب بين الوصف الأركيولوجي والتحليل الجينيالوجي، لأن هذا الأخير "يحاول وضع اليد على سلطة الإثبات، وأنا لا أعني بسلطة الإثبات تلك السلطة التي تتعارض مع سلطة الأفكار، بل أقصد سلطة إنشاء ميادين من المواضيع، يمكن بصددها أن نثبت أو ننفي قضايا صادقة وأخرى كاذبة"[١٧].

إن تحليل هذا النص يستلزم الوقوف على دلالة الجنيالوجيا عند فوكو، وعلاقتها بـ"نيتشه" ثم خصوصيتها المنهجية في تحليل الخطاب مقارنة بالأركيولوجيا، وأخيرا المواضيع التي ستتجسد فيها هذه المنهجية. فما هي علاقة فوكو بنيتشه؟ وما هو مفهومه للجينيالوجيا؟

قدم ميشيل فوكو مجموعة من الأعمال الأساسية حول نيتشه منها[١٨]:

١ – حوار مع دولوز صاحب الدراسة الهامة حول نيتشه، بعنوان: إعادة الوجه الحقيقي لنيتشه[١٩].

٢ – محاضرة في ملتقى (ريمون) سنة ١٩٦٤، وصدرت بعنوان: نيتشه فرويد ماركس[٢٠].

٤ – مقدمة عامة للأعمال الكاملة لنيتشه، انتقد فيه التأويل النازي لفلسفة نيتشه[٢١].

٣ – دراسة بعنوان: نيتشه، الجينيالوجيا والتاريخ[٢٢].

إذا كانت هذه الدراسات تحيل مباشرة إلى نيتشه، فإنه من الأهمية الإشارة إلى أن فوكو يعود في العديد من المواضيع إليه، فعلى سبيل المثال: في كتاب "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيي" وخاصة في المرحلة الحديثة، وفي كتاب "الكلمات والاشياء" في الجزء الخاص بعودة اللغة، كما يدلل به في الكثير من الحوارات وخاصة في حواره ضمن " كتاب الآخرين " و"البنيوية وما بعد البنيوية" حيث صرح في هذا الحوار بأنه: "نيتشوي"[٢٣].

و تتمثل قيمة نيتشه بشكل بارز، في قلب علاقة ميشيل فوكو بالفلسفة الظاهراتية والفلسفة الماركسية، التي كان يعتنقها في الخمسينات من القرن العشرين، وبالتالي من الأهمية التساؤل عن كيفية استعمال فوكو لفلسفة نيتشه، وهو استعمال يقره ويفصح عنه في هذا النص، يقول: "ما هو الاستعمال الجدي الممكن لنيتشه في البحث الفلسفي، وإن الاشادة الوحيدة التي قمت بها إزاء نيتشه هو تسمية الجزء الأول من تاريخ الجنسانية بـ(إرادة المعرفة)"[٢٤]. كما حدد علاقته بنوع من النصوص الفلسفية الخاصة بالحقيقة والتاريخ، التي تنتمي إلى مرحلة ما قبل ١٨٨٠ من فلسفة

نيتشه، أي النصوص التي ناقشت مشكلة التاريخ والحقيقة وإرادة الحقيقة. ومما لا شك فيه أن فوكو اعتمد على المنظور الفلسفي لنيتشه في مواضيع التاريخ والحقيقة وإرادة الحقيقة وهو ما عبر عنه بطريقته خاصة بإرادة المعرفة، والمعرفة والسلطة، ومفهوم السلطة الذي يقوم على مبدأ القوة والمفهوم الوجودي للغة المتميز بالاختراق، وبالطبع، فإن سياق هذا البحث، لا يسمح بتجلية جميع جوانب الموضوع نظرا لتعقده وتشعبه، ليس فقط في علاقة فوكو بنيتشه ولكن في علاقة الفلسفة الفرنسية المعاصرة عموما بنيتشه وأيضا بهيدجر وما أثارته من نقاشات وسجالات فكرية بين الفلسفة الفرنسية والفلسفة الألمانية على وجه العموم.

ولقد تناول هذه العلاقة العديد من الدارسين الغربيين وخاصة "ليك فري وألان رينو" في كتابهما "فكر ٦٨"، و"هابرماس" في كتابه "الخطاب الفلسفي للحداثة" وغيرهم كثير. وهذا يتطلب بحثا معمقا لبعض أهم المسائل التي أثارها فوكو والمتصلة، اتصالا مباشرا أو غير مباشر بنيتشه، وخاصة مسائل الذات والتاريخ واللغة والتأويل والسلطة والرؤية الفلسفية أو الموقف الفلسفي، فعلى سبيل المثال، فإن تحليلات فوكو حول السلطة مستمدة بشكل أساسي من نيتشه وخاصة مفهوم القوة، ولذلك يصفه فوكو بفيلسوف السلطة، يقول: "نيتشه هو الذي جعل من علاقة السلطة الهدف الأساسي للخطاب الفلسفي، في حين كان الهدف بالنسبة لماركس هو علاقات الإنتاج. نيتشه هو فيلسوف السلطة وهو الذي استطاع التفكير في السلطة دون الانغلاق في نظرية سياسية"[٢٥].

و لا شك أن الجينيالوجيا، سواء كمنهج أو كفلسفة، تعود إلى نيتشه لذا وجب طرح السؤال حول معناها ودلالتها في فلسفة ميشيل فوكو؟ تعني الجينيالوجيا في أصلها اليوناني، سرد الأصول. ويفترض في هذا السرد معرفة معنى وقيمة الجماعات والعائلات التي تشكل المجتمع. وفي القرن التاسع عشر، أعطى "تشارلز داروين" لهذه الكلمة معنى محددا، وذلك في إطار نظريته حول (أصل الأنواع)، وفي الفترة نفسها، اكتسبت معنى فلسفيا عند "فردريك نيتشه" في كتابه "جينيالوجيا الأخلاق".

وبهذا أصبحت الجينيالوجيا تحمل معنيين مختلفين لكنهما متكاملان، فهي تعني من جهة البحث في الأصول، ومن جهة أخرى البحث في التطور والرقي والتكون والتحول[٢٦]. وقد انعكس هذا المعنى في ثلاثة مجالات أساسية، المجال الأول متعلق بالتاريخ والمجتمع، ويهتم بالبحث في الأنساب والأفراد والعائلات، والمجال الثاني متصل بالبيولوجيا، والبحث في مجال الأنواع والكائنات الحية، والمجال الثالث خاص بالفلسفة، ويعنى البحث في أصل الأحكام الأخلاقية.

لقد كان السؤال المركزي، الذي انطلق منه "نيتشه" هو: تحت أية ظروف أو شروط يخلق الإنسان أحكامه القيمية المتعلقة بالخير والشر، وما هي قيمة هذه الأحكام؟ أو كما قال: "في أية شروط عمد الإنسان إلى اختراع مقياسي الخير والشر، بغية استعمالهما في حياته. وما هي قيمة هذين المقياسين بحد ذاتهما؟ هل أديا حتى الآن إلى عرقلة تطور البشرية أم إلى تعزيز هذا التطور؟ هل هما عارض من عوارض البؤس والفقر الروحي والانحطاط ؟ أم إنهما ينمان، بالعكس، عن الغبطة والقوة والعزم على العيش والشجاعة والثقة بالمستقبل وبالحياة ؟"[٢٧]. كانت الإجابة على هذه الإشكالية تتطلب،في نظر نيتشه، القيام ببحث تاريخي بالمعنى الجينيالوجي،أي تفكيك ما كان يسميه بالنص الهيروغليفي، وكان هذا التحليل التاريخي، موضوع مناقشة فوكو في نصه: نيتشه،الجنيالوجية والتاريخ[٢٨].

انتقد نيتشه فكرة الأصول، واستبدل بها فكرة البدايات. والبحث في البدايات، يعني البحث في البدايات التي لا تدخل تحت الحصر، ولذلك فإن البحث الجينيالوجي هو البحث

التاريخي، أو ما يسميه "نيتشه" بالحس التاريخي أو الفعلي، وهو تاريخ مناهض لتاريخ المؤرخين والفلاسفة ولكل أشكال التاريخ الكلي.

يتميز هذا التاريخ الفعلي، بكونه لا يستند إلى أي ثابت من الثوابت، لذلك فهو يقحم الانفصال وينفي الاتصال، يفتت ويفكك الهوية. فالجنيالوجيا بتعبير نيتشه، هي التاريخ من حيث هو سخرية مدبرة. فالهوية مثلا محاكاة ساخرة، ذلك أن التعدد يقطنها ونفوس عدة تتنازع داخلها، والمنظومات تتعارض فيها، ويقهر بعضها بعضا.

وبالاستناد إلى هذا المنظور الفلسفي والتاريخي يرى ميشيل فوكو أن الباحث الجنيالوجي، هو مشخص وفاحص للعلاقات في مجالات ثلاثة هي: السلطة والمعرفة والجسد في المجتمع الحديث، وهذا التشخيص يعتمد على جملة من المبادئ منها:

١- الإقرار بأن الجينيالوجيا تتنافى، والطريقة التاريخية التقليدية.

٢- لا تبحث الجينيالوجيا في الجوهر الثابت، ولا في القوانين الأساسية، ولا عن الغائيات الما ورائية، بل تبين الانقطاعات والفواصل والانفصالات .

٣- لا تهتم بالتطور أو التقدم بل تبين التكرار.

٤ - لا تهتم بالعمق بل بالسطح وبالتفاصيل الصغيرة، وبالانتقالات عديمة الشأن. وبالتالي فإنه "إذا كان على المفسر أن يتجه بنفسه إلى العمق كالنقاب أو الحفار، فإن حركة التفسير الجنيالوجي هي بالعكس، حركة جزء ناتئ، مرتفع أكثر فاكثر، يجعل العمق ينتشر فوقه بوضوح متزايد"[٢٩].

وما يستنتج من هذه الخصائص، هو أن الجينيالوجيا تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به الأركيولوجيا من حيث وصفها لسطح الخطاب، أو خارجية الخطاب كما يقول فوكو، و"التالي فإن الجينيالوجيا هي كذلك عكس التأويل، الذي يبحث في الأعماق، لأنها تهتم بالسطح .

و لكن ما المقصود بالسطح؟ لا يعني السطح، السطحية أو عدم الجدية، وإنما تغيير المنظور فقط. ففي نظر ميشيل فوكو، توجد رؤية عميقة في كل شيء، شريطة أن نراعي المسافة الملائمة ونختار جيدا زاوية النظر. يقول معتمدا على نيتشه: "إن المعاني العميقة والخفية، وقمم الحقيقة المتعذرة البلوغ، وبواطن الشعور الغامضة هي بدع صرف. ويمكن أن يحمل شعار الجينيالوجيا النقش التالي: لنكافح ضد العمق والغائية والداخلية، كما يمكن أن تحمل رايتها العبارة التالية: لنحترس من الاعتقاد بالهويات التاريخية، فهي ليست سوى أقنعة لصالح الوحدة، فالحقيقة الأعمق التي من شأن الباحث الجينيالوجي الكشف عنها هي، سر كون الأشياء بلا جوهر أو كون جوهرها قد تكون تدريجيا، انطلاقا من أشكال كانت غريبة عنها"[٣٠].

يعد هذا النص بمثابة اللقاء والتلاحم بين الأركيولوجيا والجينيالوجيا في عملية الوصف والتأويل في ذات الوقت، إلا أنه يجب مراعاة فارق أولي وهو أن التأويل عند "نيتشه" يحيل إلى الإنسان وإلى الحوافز السيكولوجية، في حين أن فوكو يدمجه في استراتيجيات المعرفة والسلطة ولا ينسبه إلى بطل معين أو إنسان معين، أو كما قال: "إن أحدا غير مسؤول عن انبثاق معين، لا أحد يستطيع أن يفتخر به، وهو يحدث دوما في الفرجة"[٣١]. وتحديدا فإن ميزان القوى، أو العلاقات الاستراتيجية في لحظة معينة هي التي تحدد التأويلات المختلفة، أو المعاني المراد إثباتها عبر آليات القسمة والإثبات والنفي وغيرها من الآليات التي حللها بالتفصيل في "نظام الخطاب"[٣٢].

كما أن من مهمات الجينيالوجيا، أن تظهر أن الجسد غارق في الميدان السياسي، وأن علاقات السلطة تخترقه، وأن المعرفة متورطة في الصراع الدنيء لعلاقات الهيمنة، وهذه هي المواضيع الكبرى التي حللها فوكو بالاستناد إلى الجينيالوجيا بالتناوب مع الأركيولوجيا. وكما قال "دريفوس ورابينوف" فإنه: "عندما نحلل قضايا معينة، فإننا سنركز على المركز الذي تحتله داخل

الصيغة الخطابية، وهذه هي وظيفة الأركيولوجيا...وما إن ينجز عمل الأركيولوجيا حتى يصير بوسع الباحث الجينيالوجي أن يتساءل عن ماهية الدور التاريخي والسياسي الذي تلعبه العلوم التي يدرسها"[33].

وبالتالي فإن ما تضيفه الجينيالوجيا للأركيولوجيا، هو مسائل المعنى بالاستناد إلى مفهوم الوظيفة والقوة أو السلطة أو الاستراتيجية، لأن السلطة عند ميشيل فوكو هي مجموع علاقات قوة في وضع استراتيجي معين. وبالتالي فإن المطلوب ليس إقامة وصف محض للخطابات، ولكن إدراك وظائف الخطابات ضمن تشكيلة خطابية معينة وفي إطار علاقات المعرفة والسلطة والاستراتيجيات التي تتبعها أو تخضع لها.

يفيد هذا التحليل، أن هنالك علاقة تكاملية بين الأركيولوجيا والجينيالوجيا، رغم أن الجينيالوجيا ما فتئت تبتعد عن الأركيولوجيا، وتناقش مواضيع السلطة والذات وكيفية تشكلها في التاريخ وفي المجتمع الحديث، وتقيم ما سماه فوكو، لاحقا، بتاريخ الحاضر.

ومن هنا، فإن درسه "نظام الخطاب"، كما أشرنا سابقا، يشكل نقطة تحول كبير في فلسفة فوكو، سواء من حيث المنهج، أو من حيث المواضيع، أو من حيث تصور الخطاب ذاته، حيث نتوقف عند دلالة جديدة له تتمثل في سلطة الخطاب. كما شرع - كما هو معلوم - في تحليل السلطة وخاصة في كتابيه "المراقبة والمعاقبة"١٩٧٥، و"إرادة المعرفة"١٩٧٦، ليهتم في النهاية بتشكل الذات الحديثة من خلال الممارسات الأخلاقية والجمالية وخاصة في كتابيه "الاهتمام بالذات" و"استعمال اللذات"١٩٨٤. وفي دروسه التي كان يلقيها في"الكوليج دي فرانس" وتم نشر بعضها بعد وفاته، وخاصة "يجب الدفاع عن المجتمع" ١٩٩٧ و"تأويلية الذات" ٢٠٠١، فما هو الجديد الذي تحمله هذه الدروس بالنسبة لموضوعنا؟

رابعا- في الممارسة الأركيولوجية – الجينيالوجية:

يقول ميشيل فوكو في درسه "يجب الدفاع عن المجتمع" ما نصه: "الجينيالوجيا هي هذه المزاوجة بين المعارف العميقة والذكريات المحلية، مزاوجة تسمح بتأسيس معرفة تاريخية بالصراعات مع توظيفها أو استعمالها في التكتيكات الحالية...يتعلق الأمر في الجينيالوجيا بلعبة المعارف لأنها استراتيجيات ... إنها ورشة لرفع الهيمنة عن المعارف التاريخية وتحريها أو جعلها قادرة على المعارضة والنضال والصراع ضد القهر الذي يمارسه خطاب نظري أحادي"[34].

يتبين من هذا النص، بشكل جلي أن مهمة الجينيالوجيا هي، إعطاء معنى لعمليات الوصف المختلفة التي يقوم بها تحليل الخطاب، ذلك أن مسألة الهيمنة والحرية والتحرر والانعتاق وحكم الذات لذاتها، ليست مواضيع بقدر ما هي قيم أصبح الفيلسوف يرى ضرورة تأكيدها من خلال تحليلات تاريخية مختلفة ومتعددة، وأصبحت الوظيفة التي يقوم بها الخطاب، لها دلالات معينة ومحددة، عكس ما كانت عليه في بداية وصفه للخطابات عندما اقتصرت على رصد حركة الانتقال والتحول والتغير أو الانفصال والقطيعة، لقد أصبحت الوظيفة الآن متعينة أكثر، إنها ضد القهر والهيمنة والاستعباد، وأصبحت تلك الخطابات مقرونة بالذات الفاعلة وليست مرتبطة بذات مجهولة كما كان الحال عليه عندما ألقى محاضرته حول "ما هو المؤلف"[35].

على أن الفيلسوف، ورغم هذا الفارق في المهمة بين تحليل الخطاب من الناحية الأركيولوجية الوصفية والتحليل التاريخي من الناحية الجينيالوجية؛ فإنه لا يرى في ذلك تعارضا أو تناقضا أو تضادا، كما ذهب إلى ذلك غالبية الدارسين، معتمدين على بعض تصريحاته الصحفية، وخاصة تلك التي دافع فيها عن حقه في التغيير في إطار السجال حول انتمائه أو عدم انتمائه للبنيوية[36].

نقول ذلك لأن الفيلسوف في درسه يؤكد على ما سبق وأن دعا إليه سنة١٩٧١، كما يؤكد ذلك تحليله لمختلف المواضيع التي ناقشها في فترة السبعينات والستينات من القرن العشرين. وللوقوف عمليا على حقيقة هذا التكامل، نتساءل عن موضوع كتاب "يجب الدفاع عن المجتمع" والطريقة المعتمدة في التحليل، وبعيدا عن التصريح والإقرار فلنحاول أن نلقي نظرة سريعة على الكتاب.

يعتبر درس "يجب الدفاع عن المجتمع" نوعا من التحليل التاريخي لظهور السلطة انطلاقا من حرب الأعراق التي عرفتها أوربا منذ نهاية حروب الدين، حيث بين لنا أصل وبداية ظهور الخطاب التاريخي ـ السياسي في مقابل الخطاب القانوني ـ الفلسفي، وذلك على النحو التالي(٣٧):

الخطاب التاريخي والسياسي، خطاب حامل للحرب الواقعية في مقابل الخطاب القانوني السياسي الحامل للسيادة. ولقد اهتم الفيلسوف بالأسئلة المتصلة بمفهوم الحرب وعلاقاته بالاستراتيجية والتكتيك ودور المؤسسة العسكرية والحربية في ذلك، وأجاب بشكل خاص على سؤال تاريخي وهو: منذ متى بدأنا نعرف أن الحرب هي التي تكون علاقات السلطة؟ لقد تابع ذلك من خلال المؤسسات العسكرية ونصوص المؤرخين والسياسيين الذين لهم علاقة بهذا الخطاب. ليؤكد على حدوث انتقال، مع بداية العصر الوسيط من مجتمع مخترق بعلاقات الحرب، إلى مجتمع تحكمه دولة مجهزة بمؤسسة عسكرية.

ولقد انعكس هذا في خطاب تاريخي ـ سياسي مغاير ومختلف للخطاب الفلسفي ـ القانوني القائم على السيادة، إنه الخطاب الذي جعل من الحرب الأساس الدائم لجميع مؤسسات السلطة.

لقد ظهر الخطاب التاريخي ـ السياسي في نظر فوكو، بعد حروب الدين ومع بداية الصراعات السياسية الإنجليزية في القرن السابع عشر، ويمثله مؤرخون مثل "كوك" في انجلترا و"بولنفيليي" في فرنسا، خطاب يرى أن الحرب هي التي أنجبت الدول، ولكن ليس المقصود ـ كما قلنا ـ الحرب المثالية ولكن الحرب الحقيقية والواقعية. أي أنه خطاب لا علاقة له بخطاب الفلاسفة وخاصة خطاب العقد الاجتماعي لـ"هوبز"، أو خطاب حرب الكل ضد الكل، لأن هذا الخطاب خطاب مثالي لا علاقة له بالتاريخ الفعلي للحرب(٣٨).

أما الخطاب التاريخي السياسي، فهو خطاب قائم على حرب واقعية وحقيقية، هي حرب الأعراق أو حرب عرقين مختلفين في المؤسسات والمصالح، هذا الخطاب يسميه ميشيل فوكو بالخطاب المناهض للتاريخ، فعن أية مناهضة للتاريخ يتحدث؟(٣٩)

خطاب حرب الأعراق مناهض لخطاب التاريخ الرسمي، أو لتلك الممارسة التي تربط رواية التاريخ بطقوس السلطة، ودامت من العصور القديمة إلى العصر الوسيط. إنه ذلك الخطاب الذي يجب أن نفهمه باعتباره احتفالا منطوقا أو مكتوبا، وكان عليه أن ينتج في الواقع تبريرا وتعزيزا للسلطة.

وفي هذا السياق، يرى ميشيل فوكو، أن الخطاب التاريخي ومنذ القدم، وتحديدا منذ الحوليين الرومان والعصر الوسيط وحتى أواخر القرن السابع عشر، كانت مهمته ووظيفته أن يقول حق السلطة، وهذا وفق محاور ثلاثة نجدها بشكل خاص في العصر الوسيط وهي:

١ ـ المحور الجينيالوجي، وذلك بإعطاء قيمة جديدة لأحداث وشخصيات الماضي، قيمة مستمدة من الحاضر بغرض تدعيمه، مع تحويل أحداث الماضي العادية والبسيطة، إلى أحداث بطولية استثنائية.

٢ ـ الوظيفة التذكرية أو التذكارية، التي نقرؤها في سجلات الحوليين، وتستعمل من أجل تقوية السلطة، وبذلك يصبح التاريخ موضوع تذكر وذاكرة، لأنه يسجل الحركات والممارسات في خطاب يثبت الوقائع الصغيرة والكبيرة، ويجعلها دائمة الحضور.

٣ – تقديم المثال والعبرة، وهو ما يجعل المجد يصنع القانون، وبالتالي العمل بناء على اسم عظيم[١٠].

ومع نهاية العصر الوسيط وابتداء من القرن السادس عشر وحتى القرن السابع عشر، سيظهر خطاب جديد، خطاب مناهض للتاريخ الروماني ولطقوس سلطة السيادة، خطاب حامل للحرب ولحرب الأعراق، وذلك لأسباب منها:

١ ـ أصبحت السيادة في هذا الشكل الجديد من الخطاب، لا تربط الجميع في وحدة، كوحدة المدينة أو الأمة أو الدولة، وإنما لها وظيفة خاصة، هي الإخضاع[١١]. كما أن التاريخ لم يعد تاريخ الانسجام والاتفاق بل أصبح تاريخ الاختلاف والتغاير، وسيبين هذا التاريخ على سبيل المثال، أن تاريخ "الساكسون" المهزومين بعد معركة "الهاستينج" ليس هو تاريخ الرومان الذين انتصروا في هذه المعركة. كما أصبح للقانون وجهان: تأكيد انتصار البعض وإخضاع البعض الآخر.

٢ ـ أنه تاريخ يكسر استمرارية وتواصل المجد، ويبين أن الضوء أو الإشعاع يبرز جانبا ويترك جانبا آخر في العتمة، وتحديدا فإن التاريخ المضاد الحامل لحرب الأعراق، سيتحدث عن جانب الظل، وانطلاقا منه[١٢].

٣ ـ ستعرف الذاكرة تغيرا في وظيفتها. لقد كانت تقوم في الخطاب القديم، أي في الخطاب التاريخي بحفظ ما لم يكن منسيا، وأما في التاريخ الجديد، التاريخ المناهض للتاريخ، فإنها ستقوم بإظهار شيء تم إخفاؤه، وستبين أن الحكام والقوانين، قد أخفوا شيئا، وهو أنهم ولدوا بمحض الصدفة وفي ظلم المعارك[١٣].

٤ ـ يتميز الخطاب المضاد للتاريخ، بأنه خطاب نقدي وهجومي، يقول فوكو: "السلطة غير عادلة، ليس لأنها تخلت عن مثلها، ولكن ببساطة، لأنها ليست لنا" [١٤].

٥ ـ ظهور نوع من القطيعة لم يعترف بها إلى الآن، وما تزال موضوع نقاش وجدل، إنها القطيعة مع القديم الذي أحدثته الحداثة أو الأحداث التي شكلت البداية الحقيقية لأوربا الحديثة.

عند هذه النقطة يتوقف ميشيل فوكو، ليقدم مجموعة من الملاحظات المنهجية حول هذا الخطاب المناهض للتاريخ، أو خطاب حرب الأعراق، ومن هذه الملاحظات:

١ ـ لا ينتمي هذا الخطاب كلية للخاضعين، قد يكون ذلك في بدايته بما أنه كان خطاب الشعب، ولكنه يجب أن نعرف أنه يتمتع بحركية وبانتشار كبيرين، وبنوع من التعدد في الاستراتيجيات، فلقد خدم مثلا الفكر الراديكالي في انجلترا إبان الثورة، ولكنه وبعد سنوات قليلة سيخدم الحركة المضادة للأرستقراطية الفرنسية ضد سلطة "لويس الرابع عشر". كما ارتبط في القرن التاسع عشر بمشروع ما بعد الثورة، حيث كان الموضوع الحقيقي هو الشعب، ولكنه وبعد سنوات من ذلك سيستعمل لإقصاء واستبعاد الشعوب المستعمرة أو للتنقيص منها، كما حدث في الجزائر على سبيل المثال[١٥].

٢ ـ لا تستعمل كلمة العرق في بداية هذا الخطاب بمعناها البيولوجي، وإنما تبين بعض التشقق والانغلاق السياسي ـ التاريخي، فهنالك مجموعتان من الأعراق ليس لهما نفس الأصل واللغة والديانة والمصالح "مجموعتان لم تشكل وحدة ومجموعة سياسية إلا بعد حرب وغزو، ولم تقم رابطة بينهما إلا بعد عنف الحرب"[١٦].

٤ ـ ظهور خطاب الثورة، انطلاقا من هذه الممارسة الخطابية للتاريخ المضاد. يقول ميشيل فوكو، "يجب ألا ننسى، قبل كل شيء، بأن ماركس في أواخر حياته، قد كتب إلى انجلز في سنة ١٨٨٢ قائلا له: "ولكن صراعنا الطبقي، تعرف جيدا أين وجدناه، لقد وجدناه عند المؤرخين الفرنسيين عندما كانوا يروون صراع الأعراق"[١٧]. وهو ما يعني أن الخطاب الثوري لا يمكن فصله عن خطاب حرب الأعراق، الذي قطع مع خطاب الاستمرارية الذي تقول به السيادة.

ومنذ النصف الأول من القرن التاسع عشر، وحيث كان هذا الخطاب الثوري يتشكل، فإنه سيعرف تطورات جديدة وسيظهر خطاب حرب الأعراق في شكل جديد وبمعنى مغاير، سيظهر بشكل ومعنى بيولوجي وطبي، وهو ما جسده الخطاب العنصري. وسيظهر العرق بالمعنى البيولوجي، وسيتم تغيير في معنى المعركة من معركة بالمعنى الحربي إلى معركة بالمعنى البيولوجي، كاختلاف الأنواع، والبقاء للأقوى، والانتخاب الطبيعي، والبقاء للأعراق الأكثر تكيفا، كما سيتغير مفهوم المجتمع من مجتمع ازدواجي أو ثنائي يتكون من عرقين، إلى مجتمع أحادى العرق بالمعنى البيولوجي.

كما سيحدث تحول في مفهوم الدولة ووظيفتها، فلم تعد الدولة وسيلة عرق ضد عرق آخر ولكنها أصبحت حامية للعرق ولتفوقه وطهارته. أي أن ما سيحل محل حرب الأعراق هو طهارة العرق وواحديته وبيولوجيته. وهنا فقط ولد الخطاب العنصري وحدث تحول أساسي: من صراع الأعراق إلى العنصرية. وعليه نقول إنه في الوقت الذي ظهر فيه الخطاب الثوري من خلال خطاب حرب الأعراق، ظهر في الوقت نفسه، ومن خلال الأرضية نفسها، الخطاب العنصري.

لقد عرف هذا الخطاب العنصري في القرن العشرين، تحولين كبيرين في نظر ميشيل فوكو، التحول "النازي" الذي جعل من الدولة حامية العنصر والعرق. وهنالك تحول ثان من نوع ونمط الخطاب "الستاليني"، القائم على تسيير شرطة تضمن نظافة المجتمع المنظم والموجه، حيث أصبح العدو الطبقي خطرا حيويا.

وهكذا يتبين لنا أن ميشيل فوكو، بالإضافة إلى طرحه لمسألة السلطة فإنه طرح مسألة الحاضر انطلاقا من تحليل تاريخي جينيالوجي، وهو ما يتفق ومهمة الفلسفة كما فهمها وعمل على تحقيقها،أي الفلسفة بوصفها تشخيصا نقديا للحاضر، وتبين بشكل جلي تناوب الوصف الأركيولوجي والتأويل الجينيالوجي أو التاريخي.

كما تسمح التحليلات السابقة بالقول، إن درسه "يجب الدفاع عن المجتمع" الذي ألقاه في سنة ١٩٧٦ يؤكد ذلك التناوب القائم بين الوصف الأركيولوجي والتأويل التاريخي أو الجينيالوجي، وهذا ما عبر عنه الفيلسوف بقوله "الأركيولوجيا هي المنهج الخاص بتحليل الممارسات الخطابية، أو الخطابات المحلية. والجينيالوجيا هي التكتيك الذي يقوم، انطلاقا من الخطابات المحلية كما هي محللة أو موصوفة، بتحريك للمعارف غير الخاضعة وإبرازها وإظهارها وتعيينها، وبهذا يتم تأسيس المشروع في شكل كلي أو في صورته الأركيولوجية والجينيالوجية" (٤٨).

على أنه إذا كانت هذه النصوص التي استشهدنا بها، تبين من جهة تكامل الأنطولوجيا التاريخية من الناحية المنهجية، وقدرتها على تحليل مواضيع جديدة من جهة أخرى، وتبين منزلة التأويل التاريخي ودوره، فإننا نجد في عمله المنشور مؤخرا والموسوم بـ"تأويلية الذات" الصادر سنة ٢٠٠١، تأكيدا إضافيا لما نذهب إليه، لأنه من جهة يبين، سواء من خلال العنوان أو من خلال المضمون، المقاربة المنهجية للأنطولوجيا التاريخية التي تجمع بين التأويل والوصف، ومن جهة أخرى استعمال التأويل كتقنية في تحليل النصوص الفلسفية القديمة المتعلقة بالذات وتقنياتها، والوسائل التي تتبعها في المعرفة والحكم، وذلك بناء على نصوص "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" وغيرهم كثير.

ومما لا شك فيه أن كتاب "تأويلية الذات" ومجموع الأبحاث المتعلقة بتاريخ الجنسانية، تشكل منعطفا جديدا في فلسفة ميشيل فوكو، ذلك أنها تجسد نقلة في الموضوع، نقلة من مسائل السلطة(٤٩) إلى مسائل الذات والأخلاق والجمال، وبشكل خاص علاقة الذات بالحقيقة أو "كيف تشكلت الذات من خلال ظواهر وعمليات تاريخية مختلفة، أي ما يمكن تسميته في ثقافتنا بمسألة حقيقة الذات" (٥٠).

إن موضوع "تأويلية الذات" هو مختلف التقنيات التي تتبعها الذات في معرفة ذاتها والسيطرة على نفسها أو حكم نفسها بنفسها، وهو موضوع شغل فكر العديد من الفلاسفة منذ سقراط. ولقد تم التعبير على هذا الموضوع، بمفهوم "الاهتمام بالذات" الذي أخذ أشكالا مختلفة باختلاف الحقب التاريخية.

وبالاعتماد على نصوص الفلاسفة بشكل خاص، على غير عادته في أعماله السابقة حيث كان يعود إلى الأرشيف المختلف للحقبة المدروسة، ولقد توصل فوكو إلى رصد ثلاث حقب لهذا الموضوع هي:

١ ـ اللحظة السُقراطية ـ الأفلاطونية حيث كانت عبارة "اعرف نفسك" ترتبط بنوع معين من الاهتمام بالذات، لها علاقة بتعليم الفيلسوف لتلامذته.

٢ ـ في القرنين الأول والثاني الميلاديين، أصبح الاهتمام بالذات شأنا عاما، وجزءا أساسيا من الحياة اليومية للجميع أو لغالبية الناس. ولقد سبق للفيثاغوريين أن بينوا العديد من التقنيات المتعلقة بالاهتمام بالذات، كالتطهر والتركيز والصبر والمكابدة والتحمل. وأسس الرواقيون ثقافة كاملة في هذا المجال، ووسعوا من مجال الاهتمام بالذات إلى مجال فن العيش، من خلال تمارين رياضية وتدريبات فكرية تركز على الذات وتعتمد على المعلم مثل "سينيكا"، ولقد شيد الفيلسوف "ابيكتات" لهذا الغرض مدرسة لتعليم هذه الثقافة.

٣ — وابتداء من القرن الثالث، انتقل الفلاسفة من الحقبة الوثنية إلى الحقبة الدينية، وحدث تحول أساسي لموضوع الاهتمام بالذات، وذلك نحو التخلي عن الذات بفعل التعاليم المسيحية، حيث ستهيمن، شيئا فشيئا، المؤسسات الكنسية، وتطبق تقنيات جديدة كالاعتراف، بحيث تصل الذات إلى الحقيقة من خلال الطاعة وتتمكن من تحقيق خلاصها، وبذلك، حصل انتقال، كما يرى ذلك ميشيل فوكو، انتقال من مرحلة "التذويت" اليونانية إلى مرحلة الاخضاع و"التوضيع" المسيحية[٥١].

تبين هذه الوقفة السريعة، مدى الترابط بين وصف مختلف التقنيات التي تتبعها الذات في معرفة نفسها ومعرفة الحقيقة، والمعاني التي تتخذها عبر الحقب والمراحل وأشكال التحولات أو الانقطاعات أو التنقلات التي تعرفها، وهذا في إطار التاريخ ومن خلال تحليل تاريخي، وهذا ما يؤدي بنا إلى طرح موضوع التاريخ ومعنى التأويل التاريخي الذي نعتقد أن فوكو قد اعتمده في تحليله لمختلف المواضيع التي درسها.

وإذا كنا قد حاولنا أن نبين في الفقرات السابقة، ما يمكن الاصطلاح عليه بالتناوب المنهجي بين الوصف الأركيولوجي والتأويل الجينيالوجي، أو بعبارة أكثر دقة، التأويل التاريخي، فلأننا نرى أن مجال البحث الأساسي للفيلسوف هو التاريخ، فأعماله في معظمها دراسات في التاريخ الثقافي والفكري الغربي، ولأنه قد حاول بلورة طريقة معينة في فهم التاريخ، كما تدل عليه نصوصه الكثيرة في هذا المجال.

ولكن ما هذا التأويل التاريخي وما أسسه؟ للإجابة على هذا السؤال نرى أن الأمر يحتاج إلى بحث مستقل، يظهر مفهوم ميشيل فوكو للتاريخ وعلاقته بمدرسة الحوليات الفرنسية والتاريخ الجديد وتاريخ العقليات والمنظور الماركسي للتاريخ كما طوره "لوي التوسير"، وبالتالي فإننا لا نستطيع تحليل عديد المسائل التي يطرحها هذا الموضوع، وإنما نكتفي بما له علاقة بموضوعنا، أي الأنطولوجيا التاريخية وموقفها من التأويل التاريخي، فما هو هذا التأويل وما هي مبادئه؟

خامسا — منزلة التأويل في الأنطولوجيا التاريخية:

تندرج أعمال فوكو ضمن مجال التاريخ، وتدرس مسائل تاريخية، بدءا من اليونان حتى القرن العشرين مرورا بالعصر الحديث وخاصة المرحلة الكلاسيكية أو القرنين السابع عشر والثامن

عشر. وينقسم عمله التاريخي بشكل عام إلى تاريخ للآخر وتاريخ للذات، أو كما يقول في "الكلمات والأشياء": "إن تاريخ الجنون، قد يكون تاريخ الآخر، تاريخ ما هو بالنسبة لثقافة ما، في آن واحد، داخلي ودخيل، أي ما يتوجب استبعاده "لا لتجنب خطره الداخلي" ولكن بسجنه "للحد من آخريته"، أما تاريخ الكلمات والأشياء فسيكون تاريخ الذات– تاريخ ما هو بالنسبة لثقافة ما، هو في آن واحد موزع ومتقارب– أي ما يتوجب تمييزه بعلامات وتلقيه في هويات"[٥٢].

ولقد اهتم فوكو أيضا، بالتاريخ بوصفه فرعا معرفيا، في سياق حديثه عن العلوم الإنسانية، وبمكانة التاريخ في العصر الحديث، وبأهمية التاريخ مقارنة بمختلف المعارف. فالتاريخ بالنسبة للمعارف الحديثة، معارف القرن التاسع عشر، كان يمثل نمط وجود المعارف الاختبارية، المشكلة من الاقتصاد السياسي والبيولوجيا وفقه اللغة.

ولقد استعمل مفهوما جديدا للتاريخ، أعلن عنه في مقدمة كتابه "أركيولوجيا المعرفة" وأطلق عليه اسم "التاريخ العام" في مقابل "التاريخ الشامل"، وتحدث في كتابه "المراقبة والمعاقبة"، عن تاريخ الحاضر. كما بين بعض مميزات التاريخ في دراسته حول "نيتشه: الجينيالوجيا والتاريخ".

و لا نستطيع في سياق بحثنا هذا، النظر في جميع المسائل التي يثيرها مفهوم التاريخ عند الفيلسوف ولا مناقشة مختلف الاعتراضات والانتقادات التي وجهت له على أهميتها ووجاهتها، ولكننا نريد أن نشير فقط إلى مفهوم التأويل التاريخي، في هذا التاريخ الجديد الذي سماه بالتاريخ العام، أما الوصف الأركيولوجي، فلا يحتاج إلى مناقشة نظرا لكون كتاب "أركيولوجيا المعرفة" يعالج تحليل الخطاب في التاريخ أو المنطوقات في إطار التشكيلات الخطابية[٥٣].

على أننا نريد، قبل تحليل هذا الموضوع، أن نشير بشكل خاص، إلى نقطة رددها كثيرا النقاد وهي رفض ميشيل فوكو للتاريخ، والحقيقة أنه لا ينكر التاريخ وإنما ينكر تاريخا معينا أو تصورا معينا للتاريخ، ذلك التصور القائم على الاتصال وسيادة الوعي والذات، أو كما قال: "ليس اختفاء التاريخ، بل انقراض ذلك الشكل من التاريخ الذي كان يحيل ضمنيا إلى النشاط التركيبي للذات"[٥٤].

وإنه من أجل التخلص من هذا التصور وجب بالضرورة، التخلص من مجموع المفاهيم المشكلة له، كمفهوم التقليد والتأثر والتأثير والتطور والتقدم وإرجاع المتعدد إلى المبدأ الواحد...إلخ. وإقامة – بدلا منها – مفاهيم الانفصال والقطيعة والفترة الطويلة والتحولات والتشكيلات الخطابية والممارسات الخطابية...إلخ. وعندما يتخلص المؤرخ من مفاهيم التاريخ الشامل، يجد نفسه كما يقول فوكو: "أمام ميدان رحب يمكننا في تعريفه القول بأنه يتكون من المنطوقات الفعلية – منطوقة أو مكتوبة – في انتشارها كأحداث وفي اختلاف مستوياتها"[٥٥].

ويكون المطلوب من المؤرخ، وصف وتأويل تلك الأحداث الخطابية والإجابة عن سؤال أساسي هو: "ما الذي يجعل منطوقا ما يظهر، دون أن يظهر منطوق آخر بدلا عنه"[٥٦]. مما يعني النظر إلى المنطوق أو الملفوظ أو إلى الخطاب في مجمله كحدث، وتحديد شروط وجوده أو "قبله التاريخي"، وتعيين مختلف وظائفه، من هنا وجب إلغاء الوحدات الكبرى والفروع المعرفية من أجل أن نعيد للمنطوق تميزه كحدث. فلدراسة مدونة معينة، كمدونة الجنون يجب وصفها وربطها بمختلف الاستراتيجيات الخاصة بها.

وأهمية المنظور الجينيالوجي للتاريخ، تكمن في أن الجينيالوجي، كما قال نيتشه، ذات لون رمادي، ومتصلة مباشرة بالوثائق والمخطوطات، وتتميز بالحيطة والحذر، لتعرف الأحداث المتفردة، ولا تعارض مع التاريخ، إلا عندما يكون ميتافيزيقيا ومثاليا ومشبعا بالغايات والبحث في الأصول، لأنها رفض للأصول ودعوة للبدايات، كما أشرنا إلى ذلك سابقا[٥٧].

وما يجب القيام به لرصد البدايات بدل الأصول هو أن: "نتعلم كيف نتعرف على حوادث التاريخ وهزاته ومفاجآته والانتصارات الهشة والهزائم غير المستساغة والتشديد على الاهتمام بالبداية والمحتد والإرث الموروث وذلك على غرار ما يحدث في تشخيص أمراض الجسد"[٥٨] إن هذه الجينيالوجيا يسميها "نيتشه" بالروح التاريخية أو بالحس التاريخي، في مقابل النظرة الميتافيزيقية للتاريخ.

وعليه يكون التاريخ بالمعنى الجينيالوجي ليس استعادة للماضي أو سيادة الذات وإنما يكون فعليا: "بقدر ما يقحم الانفصال في وجودنا ذاته"[٥٩]. وهو نفس هدف الأركيولوجيا التي جعلت من الانفصال، مفهوما للتحليل وميدانا للدراسة في الوقت نفسه. واذا كانت الجينيالوجيا والأركيولوجيا تتأسسان على مبدأ الانفصال، فإن هدفهما واحد ويتناسب وتحليل الخطاب، هذا الهدف هو: "إبراز الحدث في تفرده ووحدته"[٦٠].

وهكذا، فقد ساهمت التأويلية التاريخية، في دراسة مسائل السلطة والذات، كما بينا ذلك في تحليلنا لكتابيه "يجب الدفاع عن المجتمع" و"تأويلية الذات" في الصفحات السابقة، ومكنت الفيلسوف من تقديم دراسة مغايرة وجديدة ومختلفة في الوقت نفسه، دراسة تقوم على تحليل مختلف الممارسات الخطابية وغير الخطابية، كما سمحت له بالخروج من دائرة اللغة في ذاتها وآليات الخطاب، إلى الممارسات والوظائف والتقنيات والاستراتيجيات.

ولقد لخص، "جيل دولوز" هذه الطريقة التي تبين منزلة التأويل في الأنطولوجيا التاريخية، أفضل تلخيص عندما قال: "لا يتمثل مشروعه في التأريخ للعقليات والذهنيات، بل في تحليل الشروط التي ضمنها ينبثق ويتجلى كل ما يتحلى بصفة الوجود العقلي، كالمنطوقات ونظام اللغة. لا يهتم مشروعه بالتأريخ للسير وألوان السلوك، بل بالشروط التي ضمنها يظهر كل ما يتحلى بصفة الوجود المرئي ضمن نظام رؤية. لا يؤرخ للمؤسسة بل للشروط التي ضمنها تدمج تلك المؤسسات في حقل اجتماعي وعلاقات تفاضلية للقوى. لا يقوم بالتأريخ للحياة الخاصة، بل للشروط التي تستطيع الذات من خلالها أن تتشكل كذات وكحياة خاصة. لا يؤرخ للذوات، بل لعمليات تولد الذات داخل الانثناءات التي تنشأ داخل ذلك الحقل الذي بقدر ما هو حقل اجتماعي، هو كذلك حقل أنطولوجي"[٦١].

إن هذا النص المركز والمكثف، يبين بوضوح، المشروع الفلسفي لفوكو ويبين في الوقت نفسه علاقته بالتاريخ والتحليل التاريخي وهو ما أشار إليه الفيلسوف كذلك في تلخيص درسه "يجب الدفاع عن المجتمع" عندما قال" "ينمو هذا النوع من الخطاب كليا في البعد التاريخي. فهو لا يسعى إلى تقدير التاريخ والحكومات الظالمة والتجاوزات والتعسفات إزاء مبدأ مثالي خاص بحق أو قانون، بل يسعى، على العكس من ذلك، إلى أن يوقظ، في شكل المؤسسات أو التشريعات، الماضي المنسي للصراعات الواقعية والانتصارات أو الهزائم المقنعة والدم في المدونات القانونية...في الجملة، وبخلاف الخطاب الفلسفي- القانوني الذي يتسق مع مسألة السيادة والقانون، هذا الخطاب الذي يكشف دوام الحرب في المجتمع، هو خطاب تاريخي- سياسي أساسا، خطاب تعمل فيه الحقيقة كسلاح من أجل انتصار منحاز، خطاب نقدي بشكل مبهم وهو، في الوقت نفسه، خرافي إلى حد كبير"[٦٢].

على أن منزلة التأويل التاريخي، تظهر أكثر في جانب أساسي من عمل الفيلسوف، وهو الجانب المتعلق باللغة والخطاب وعلاقة ذلك بنيتشه. وفي تقديرنا أن الإشارة إلى جانبين أساسين من هذا الموضوع الهام، يعد مؤشرا كافيا للدلالة على المنحى، الذي نحاول تقديمه. يتعلق الجانب الاول بالطابع الوجودي للغة والخطاب، الذي أكده ميشيل فوكو في أكثر من نص له، ويتمثل الجانب الثاني في الوظائف المختلفة التي أسندها للخطاب.

في الجانب الأول، ربط ميشيل فوكو بين اللغة والفلسفة في العصر الحديث وبالتحديد في القرن التاسع عشر وبين شخصية "فردريك نيتشه" ودعا ذلك باسم عودة اللغة. يقول: "لقد استعادت الكلمات في أوائل القرن التاسع عشر كثافتها اللغزية القديمة"[63].

وذلك راجع للدور الجديد الذي أسنده نيتشه للغة، ولأنه حسب عبارة فوكو، هو أول من قرب: "المهمة الفلسفية من حدود التفكير الجذري في اللغة"[64]، ومعروف أن نيتشه كان فقيها لغويا.

هذه الوضعية الجديدة للغة، هي التي يتخذها فوكو منطلقا لتفكيره في اللغة، فهو يرى أن "نيتشه" هو الذي جعل من فقه اللغة والفلسفة حيزا لتفكير اللغة بشكل جذري، وخاصة عندما طرح سؤال: من المتكلم؟ وأجابه "مالارميه" أن المتكلم هو: "الكلمة في وحدتها، في تذبذبها الهش"[65]. ومن هنا طرحت مسألتان أساسيتان متعلقتان باللغة والإنسان معا ونعني بهما مسألتي الكينونة، والتناهي.

وأما الجانب الثاني المتعلق بالخطاب وسلطة الخطاب، كما بين ذلك في "نظام الخطاب" تحديدا، وهو جانب يتقاسمه مع نيتشه ومع "هيدجر"، صاحب مقولة الإنسان يسكن عالم اللغة. كما بين مختلف الإجراءات والوظائف التي يقوم بها الخطاب، وهي إجراءات تتناسب وعمل التأويلية التاريخية، التي لا يتسع المجال لتحليلها بتفصيل وهي على العموم ثلاثة إجراءات كبرى، الأولى خارجية وتضم مسألة المنع والقسمة والرفض، والثانية إجراءات داخلية وتتكون من التعليق والمؤلف والفرع المعرفي، والثالثة إجراءات التوظيف وتشمل الجماعات والمذاهب والتملك الاجتماعي للخطاب[66].

وبالاعتماد على الوصف الأركيولوجي والتأويل التاريخي، درس ميشيل فوكو، كما هو معلوم، ثلاثة مجالات أساسية، هي المعرفة والسياسة والأخلاق. وهو ما حاول الفيلسوف في أخريات حياته، أن يلخصه في عبارة الأنطولوجيا التاريخية، فما هي هذه الأنطولوجيا التاريخية؟

سادسا — في معنى الأنطولوجيا التاريخية:

لا شك أن عبارة الأنطولوجيا التاريخية تتضمن مفارقة واضحة وهو الجمع بين الأنطولوجيا أو الوجود أو الكينونة والتاريخ، إلا أنها تدل، على الأقل دلالة أولى، أن المواضيع المختلفة التي درسها الفيلسوف وخاصة موضوع الجنون والمرض والجنوح والجنس، مواضيع وجودية، لأنها تعبير عن تجارب إنسانية وتاريخية في الوقت نفسه.

يقول في كتابه "استعمال اللذات": "فلا نقوم بتحليل السلوكيات ولا الأفكار، ليس المجتمعات ولا "أيديولوجياتها"، ولكن تحليل (الإشكاليات[67]) التي تعطي الكينونة من خلال ذاتها ومن حيث هي قادرة، كما ينبغي تفكير الممارسات التي تشكلت انطلاقا منها. إذ يسمح البعد الأركيولوجي للتحليل، بتحليل الأشكال ذاتها، [ويسمح] بعدها الجينيالوجي [بتحليل] تشكلها انطلاقا من الممارسات ومن تحولاتها"[68]. يبين هذا النص، بوضوح المشروع الفلسفي لفوكو، سواء من ناحية المواضيع أو من ناحية المنهج، ويؤكد على الطابع التكاملي بين الطريقتين.

لذلك يمكن لنا القول – بالاعتماد على هذا النص وعلى النصوص التي أتينا على ذكرها– بأن الأنطولوجيا التاريخية تتميز بمجموعة من المميزات والخصائص ومنها:

١– تتشكل الأنطولوجيا التاريخية من مواضيع أساسية هي: المعرفة أو الممارسات الخطابية، ومن السلطة أو الممارسات غير الخطابية، وأخيرا من الذات والحقيقة .

٢ – تعتمد هذه الأنطولوجيا على طريقتين متكاملتين، هما الطريقة الأركيولوجية بمبادئها القائمة على الوصف، وصف أرشيف مرحلة تاريخية. والطريقة الجينيالوجية، القائمة على التأويل التاريخي.

٣ – تعد مواضيع الأنطولوجيا التاريخية، تجارب ثقافية إنسانية، كتجربة الجنون والمرض واللغة والجريمة والجنس، والمقصود بالتجربة هو ذلك "الترابط في ثقافة ما، بين ميادين المعرفة ونماذج معيارية وأشكال الذاتية"[٦٩].

٤ – تدرس هذه التجارب على أساس أنها ممارسات تاريخية، سواء كانت ممارسات خطابية أو غير خطابية، لذلك يحتل مفهوم الممارسة في منهج فوكو مكانة مركزية، سواء في مرحلة الوصف أو في مرحلة التأويل، رغم ما أثاره من جدل ونقاش[٧٠].

٥ – يتم التساؤل من الناحية المنهجية عن الممارسات، من زاوية الوظائف التي تؤديها في التاريخ، لذلك نقول إن طبيعة السؤال الفلسفي عند فوكو، طبيعة كيفية، وليس ماهوية. إنها تقوم على رصد وتحليل مختلف العلاقات.

٦ – تتميز الأنطولوجيا التاريخية، بسؤالها عن القبلي التاريخي، لأنها لا تبحث في صحة الخطابات أو دلالتها، بل في شروط انبثاقها أو نمط وجودها، والعلاقات التي تقيمها مع غيرها، سواء الخطابات المعاصرة لها أو السابقة عنها أو اللاحقة بها.

٧ – تنفرد الأنطولوجيا التاريخية باستغلالها، لمواد خارج الفلسفة، وبعلاقتها الخاصة بكل ما هو غير فلسفي، سواء كان أدبا أو فنا أو علما أو مؤسسات، كما أنها تنفرد بتلك المهمة التي تجمع فيها بين التاريخ ولكن ليس أي تاريخ، وإنما بتاريخ الحاضر، وبفلسفة، ولكن ليس أي فلسفة، وإنما بالفلسفة كتشخيص للحاضر، هذا الجمع يتجسد في المهمة النقدية التي اضطلعت بها، وفي تأكيدها على أهمية الاختلاف والتعدد، وفي جعل الحاضر موضوعا للتفكير والنقد.

خاتمة:

لقد بينا في الصفحات السابقة، أن الفيلسوف قد اهتم بالتأويل كتقنية وكموضوع، هذا ما تؤكده نصوصه المختلفة، ولكن ما حاولنا إثباته وتحليله هو استعماله لنوع من التأويل، كطريقة في تحليل المواضيع التي درسها،و أطلقنا على هذه الطريقة اسم التأويل الجينيالوجي أو التاريخي، لأن المجال الأساسي لبحث الفيلسوف هو التاريخ، ولأن ذلك التأويل يتناوب دائما مع الوصف الأركيولوجي، وفي تقديرنا أن هذا التناوب من صميم عمل المؤرخ والفيلسوف على السواء، رغم ما ذهب إليه بعض الدارسين من قول بتعارض بين الطريقتين أو انتقال وقطيعة بين المرحلتين.

وفي تقديرنا أن ما سعى إليه، ميشيل فوكو هو البحث في التاريخ عن تشكيلات خطابية، تقوم كما قال على نوع من "السياسة العامة للحقيقة" تقرر ما هو حقيقي وغير حقيقي، وأن تنظيم المعارف أو الممارسات الخطابية مرتبط بأشكال إنتاج وتوزيع السلطة أو الممارسات غير الخطابية، وهو ما أدى إلى ظهور وانبثاق مواضيع الذات والهوية والجنس أو بعبارة موجزة، تشكل الذات الحديثة.

ولا تشكل هذه المواضيع والتحليلات التي قدمها الفيلسوف، مذهبا أو نظرية أو منهجا قائما بذاته، فلم يكن يهدف إلى مثل هذه البناءات النظرية، وإنما نستطيع القول إن نصوصه تشكل نوعا من المهمات العلمية التي يجب أن يقوم بها المثقف (المختص) أو (الخصوصي) حسب عبارته المشهورة، مهمة تتجسد في تشخيص الواقع بالاستناد إلى التاريخ، تشخيصا نقديا، وعن طريق وصفه وتأويله تأويلا تاريخيا.

من هنا يمكن القول إن أعماله الفلسفية، تعد بمثابة محاولات تاريخية فلسفية، تدفعنا نحو التفكير بشكل مغاير ومختلف، بدلا من الركون إلى العادة والنسج على المنوال ذاته، وإن تلك

المحاولات الفلسفية، كانت بمثابة دعوة إلى ضرورة التجديد من خلال النقد ومواجهة الذات، وبالتالي المقدرة على التحول والتغير والتجدد.

الهوامش :

(1) Paul Veyne, Le dernier Foucault et sa morale, in, Critique, n°، 471-472, 1986, p.934.

(2) Michel Foucault, Le gouvernement de soi et des autre, cours au Collège de France, 1982-1983.

(٣) ميشال فوكو، حول نسبية الأخلاق: لمحة عن العمل الجاري، في، دريفوس ورابينوف، فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج ابي صالح، مركز الانماء القومي، (ب—ت) ص.٢٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

(6)Michel Foucault, L'ordre du discours, Ed, Gallimard, 1971, p.71.

(7)Michel Foucault, Les mots et les choses, Ed, Gallimard, Paris, 1966, p 299.

(8)Michel Foucault, Nietzsche, Freud, Marx, in, Dits et écrits, tome 1, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p, 566.

(9)Ibid. p, 566.

(10)Ibid. p, 566.

(11)Ibid. p, 567.

(12)Ibid. p, 567.

(١٣) ينظر على سبيل المثال، أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٠.

(14)Michel Foucault, L'archéologie du savoir, , Ed, Gallimard, Paris, 1969, p.143.

(15)Gilles Deleuze : Foucault, Ed, Minuit, Paris,1986, p, 25.

(16) Richard Rorty, Foucault et l'épistémologie, in, Michel Foucault, Lectures critiques, P.U.F , Paris,1980.

(17)Michel Foucault, L'ordre du discours , Ed , Gallimard , 1971 , p , 71 .

(١٨) لا نسعى من خلال هذه الفقرة إلى مناقشة موضوع مركزي في تاريخ الفلسفة الفرنسية، وإنما إلى الإشارة إلى أهمية نيتشه ودوره في القضية التي نحاول معالجتها، وللقارئ الذي يرغب في الاطلاع أكثر على هذا الموضوع يمكن أن يعود إلى كتاب "سارة كوفمان" :

- Sarah Kofman, Explosion, t1: De l'Ecce Homo de Nietzsche, et t2: Les Enfants de Nietzsche, Paris, Galilée, 1992.

(19)M . Foucault, Dits et écrits, tome 1, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p. 549-552.

(20)Ibid , p. 564-580.

(21)Ibid, p. 561-564.

(22)M . Foucault, Dits et écrits, tome ٢, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p.136-157.

(٢٣) ينظر حواره، البنيوية وما بعد البنيوية، في الجزء الرابع من أقوال وكتابات.

(24)Michel Foucault, Structuralisme et post-structuralisme, in, Dits et écrits, Tome 4, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p,444.

(25)Michel Foucault, Les jeux du pouvoir, in, Politique de la philosophie, ed, Bernard Grasset, Paris, 1976,p, 178.

(26)Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Notions Philosophiques, ed. P.U.F,1990,p,p 1044-4045 .

(٢٧) فردريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، تعريب، حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨١، ص. ١١ .

(28) Michel Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in, Dits et écrits, tome 2,Ed, Gallimard, Paris, 1994.

(٢٩) المرجع نفسه، ص،٣٦.

(30)M . Foucault :Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in, Dits et écrits, tome 2, Ed,· Gallimard, Paris, 1994, p,139.

(31)Ibid. p, 140.

(٣٢) ينظر في كتابنا، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ٢٠٠٠، الفصل الثاني والثالث.

(33)Hubert Dreyfus et Paul Rabinow : Michel Foucault, un parcours philosophique, traduit par, Fabienne Durand-Bogaert, ed, Gallimard, Paris, 1984, p, 152.

(٣٤) ميشيل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت–لبنان، ٢٠٠٣، ص٣٦–٣٧.

(35)M . Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur ?in, Dits et écrits, Tome 1, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p,789.

(٣٦) ينظر بشكل خاص إلى الحوار، البنيوية وما بعد البنيوية، المجلد الرابع، الذي سبق ذكره.

(37)Michel Foucault, Il faut défendre la société, Ed, Gallimard, Seuil, 1997, p,12.

(38)Ibid.,p, 243.

(39)Ibid., p, 57.

(40)Ibid., p , 58 -59.

(41)Ibid., p, 61.

(42)Ibid., p , 61.

(43)Ibid., p, 63.

(44)Ibid., p, 64

(45)Ibid., p, 67

(46)Ibid., p , 67.

(47)Ibid., p 69.

(٤٨) ميشيل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٤٩) حول موضوع السلطة، يمكن العودة على سبيل المثال إلى دراسة محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية، (ب– ت)

(50)Michel Foucault , L' Herméneutique du sujet, cours au Collège de France.1981-182, Hautes Etudes- Gallimard – Seuil, Paris, 2001, p.243.

(51) Ibid, p. 305.

(52) Michel Foucault, Les mots et les choses, Ed, Gallimard, Paris, 1966, p, 27.

(٥٣) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع، يمكن العودة إلى كتابنا، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المشار إليه سابقا، وإلى الفصل الثاني والسادس تحديدا.

(54)Michel Foucault, L'archéologie du savoir, p,15.

(55)Ibid. p, 26.

(56)Ibid. p, 27.

(57)Michel Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire, in, Dits et écrits, tome 2, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p,139.

(58)Ibid.p, 141.

(59)Ibid. p, 142.

(60)Ibid.p, 143.

(61)Gilles Deleuze, Foucault, Ed, Minuit, Paris,1986, p, 25.

(62)Michel Foucault ,Résumé des cours, Ed, Julliard, Paris, 1994.p,51.

(63)Michel Foucault ,Les mots et les choses, op-cit,p.54.

(64)Ibid, p.259.

(65)Ibid , p. 259.

(٦٦) لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى كتابنا، مفهوم الخطاب، الفصل الثاني على وجه التحديد الصفحات ١٣١-١٤٤.

(67)Problématisation

(68)Michel Foucault , L'usage des plaisirs, Ed, Gallimard, Paris, 1984,p.8.

(69)Ibid , p.10.

(٧٠) مفهوم الممارسة، كان موضوع تأويل العديد من الدارسين منهم:

-Dominique Lecours, Sur L'Archéologie et Le Savoir, In, La Pensée, N°152, 1970.

-G.i H, G.Rissaud, L 'archéologie Des Indo-Européens, Georges Dumezil, In, Esprit,N°121 , 1986.

- Colombel Jeanette, Michel Foucault, La Clarté de La Mort, Ed, Minuit, p.231.

المتخيل والمرجع: في سيرورة الخطابات

شعيب حليفي

مرايا المعرفة الإنسانية:

إن تفاعل العلاقات الداخلية لبنيات النص الإبداعي، وكافة الأشكال التعبيرية، المكتوبة والشفهية والرمزية، هو بناء معقد وجدلي لمرايا متحولة وخطابات ذات قدرة على التخفي والتلون والتكيف بإمكانات متجددة على منح التأويل فرصا متعددة للتجلي.

ولعل التطور الذي شهدته هذه الخطابات كان نتيجة توسيع مساحات التفاعل والتلاقح والحوار بين الخطابات المألوفة والطارئة، ومع بنيات ذات طبيعة مغايرة من الاجتماعي والسياسي وغيرهما مما يطرأ ويختفي.

وتصبح الرواية، في هذا السياق العنيف والمعبر، مرآة صوفية للمعرفة والإضاءة والتفكيك والمتعة، من خلال إمكاناتها التخييلية واللغوية من جهة، وقدرتها من جهة أخرى على الانفتاح على سجلات وعلامات وحقول من أجل تشكيل الرومانيسك، من الذات والمجتمع والتاريخ عبر توظيف بنيات وأساليب ولغات من خطابات وأشكال أخرى.

إن الرواية، وهي نص لغوي تخييلي مركب بمرجعيات وتيارات، لا يمكن أن تحيا وتتطور وتستمر دون مد جسورها عموديا وأفقيا، في علاقات مفتوحة، وأحيانا سوريالية، مع كل شيء لغوي ورمزي؛ لذلك فإن النص الروائي يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيله والتنويع عليه. فالآخر والذات والتاريخ والمجتمع واللغة، عناصر يتحكم فيها الاصطدام وبناء الصورة والمثاقفة ومساءلة الذات والأنساق التاريخية والمعطيات والتبدلات الحاصلة في القيم والسلوكات والعلاقات والرؤى داخل المجتمع، وما رافق كل ذلك من تطويع للغة ودلالاتها.

وتؤسس الرواية، في هذا الإطار للأفق المغاير، حيث تحيل إلى نسق من الهدم والبناءات المتراكبة هندسيا بلعبة لا يعرف أسرارها سوى الروائي الذي يقدم تأويلاته وتفسيراته حول جزء من هذه العملية حينما يوحي بمرجعياته أو يوهم ببعض عناصرها للمتلقي، ما دام كل قول وتعبير أو كل نص عموما ـ كما تؤكد جوليا كرستيفا ـ هو نتيجة امتصاص وتحويل إلى نص أو نصوص أخرى[1].

وتكشف الرواية العربية، مع كل نص جديد، عن الدينامية والتجديد، والتنوعات الجذرية لبنيات السرد؛ لأن الرواية بدورها، جنس تعبيري، يبحث عن أفق مختلف ينزع نحو خلخلة المكرس والمعطى والرسمي والمألوف، وكل ذلك لا يتأتى إلا بالمزيد من البحث والمغامرة ونزع القدسية عن تاريخ نفقت بداخله وترسبت كل التصدعات والهزائم والأكاذيب.

إن الرواية، بمعنى ما، هي بحث عن فهم "كلي" وسعي إلى التعبير عن شتات الواقع وتشظيه، تتخذ كل أشكال الروح في تبدل حالاتها، طموحا منها إلى الملحمية لاكتساب هوية كونية، عابرة للقارات والأفكار والأجناس. من ثم فإن ارتباطها - وهي جنس تخيلي بامتياز - بتنويع أشكالها والتجريب المستمر، وبحميمية الذاتي والمجتمعي والتاريخي، منحها "حقا مقدسا" في توسيع حقول استثمارها، وصولا إلى دفع التخييل إلى التخفي في القول، والتعبير عن هوية الدلالات المفقودة بصيغ جديدة، وهي "لا تحقق وجودها إلا عندما تصبح تلك المرآة التي تندس في تضاعيف النفس ملتقطة ذبذباتها الكامنة"[٢]، وفي تفاصيل المرئي الجزئي والكلي، وفي اللامرئي والمحتمل والغيبي والنسبي والمطلق والواقعي..

وفي مسيرتها المحسوبة، عبرت الرواية العربية طرقا ومسارات متعددة ضامنة لنفسها التجريب وربط علاقات ممكنة وأخرى مستحيلة مع مواد وأزمنة وفضاءات لا محدودة، سعيا منها للتعبير عن حركات الروح وتشخيص اهتزازات الوعي وتقلباته.

إن الراهن العام بتياراته السياسية والاجتماعية، وما يفرزه من قيم وعلاقات... يتأطر داخل النسق الثقافي الذي يحدد- في الأعم- طبيعة توجيه التفاعلات، وصور أي استدعاء أو استثمار، وأبعاد الخطابات والرؤى الممكنة لمبدأ التمثل وتفاعل المتخيل مع باقي الأشكال التعبيرية الإنسانية.

إنه سبيل للحديث عن وجوه علاقات خطاب التخيل الروائي بالخطابات الأخرى، عبر التناص كما تحدث عنه باختين وريفاتير وكرستيفا. وسبيل أيضا، لتمحيص لجوء الرواية العربية إلى الأشكال الواقعية قبل الانطلاق نحو أشكال مغايرة قريبة مما هو ذاتي واجتماعي وتاريخي، وبتحفظ بعض الشيء في الدنو من أشكال المحكي البوليسي والخيال العلمي...

ومن غير شك، فإن خصوصية الرواية العربية هي ما تمدها بالاستمرارية وبالعناصر المشتركة مع الرواية العالمية؛ فواقعيتها تتعدد إلى واقعيات فنية واجتماعية وسياسية وعجائبية، وربما واقعيات تتخذ شكل وروح كاتبها وهيئته والأمكنة الحميمية وشكلها، وبلبوس رومانسية.

إنها واقعيات تسير في اتجاهات تشكيل قول إبداعي ذي بعد جمالي يصور الصيرورات الاجتماعية والكلية متجادلة مع المعرفي الجمالي في اللحظات التاريخية، كما يرى لوكاتش[٣]، أو في ترعرع التصور مع اجتهادات متفرقة عند ليسنج في القرن الثامن عشر وأورباخ وجاكوبسون وتودروف وريفاتير وفليب هامون إلى بيير ماشري وغيره.. أفكار وتصورات تعالج المحاكاة والانعكاس والوصف والإحالة والمرجع والتشخيص.

أصبح من المسلم به، وتحت أسماء عدة، الحديث عن شرعية علاقة الرواية بالخطابات الأخرى، من الأجناس التراثية أو الحديثة، وقد قارب أحمد اليبوري في مؤلفيه (دينامية النص الروائي -١٩٩٣) و(في الرواية العربية : التكون والاشتغال -٢٠٠٠) هذه العلاقة في دراسته للرواية الغربية والعربية، محددا أن شكل السير الذاتية والشكل التاريخي قد توجا سلسلة من التطورات التي عرفها النثر ابتداء من جنس الرحلة مرورا بالقصة القصيرة التاريخية إلى السيرة الذاتية[٤]، كما درس توظيف الحكي الشعبي بمختلف سجلاته الأسلوبية، وتمكن التراث السردي العربي من ثنايا عدد من الروايات.

واستمر تحليل هذه العلاقة، برؤية أخرى في مؤلفه الثاني، حيث يرى أن "وظيفة التراث في النماذج الروائية التي تناولت الحكي الصوفي والسرد التاريخي أو البناء اللغوي التقليدي، لم تكن دائما ذات طابع سلبي [...] بل إنها بتركيزها على أفق التجاوز في علاقتها بالمنظور النقدي للتراث، كانت استرجاعا واعيا لذاكرة مَوْشُومَة ببصمات الفكر والخيال العربيين، وحوارا خصبا مع تاريخ قيد الشكل يؤرقه مشروع قومي عربي في مواجهة واقع الإحباط والتجزئة"[٥].

ويرى محمد برادة أنه من الضروري "إدراك طبيعة الإرغامات التي تفرضها كل أداة تعبيرية على المبدع والوصول إلى إقامة علائق متبادلة ومتوازنة بين العناصر المكونة للعمل الفني"(٦) ويؤكد رأي أرسطو الذي يقول بأن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من أدبية العمل، فبمجرد دخول الحدث التاريخي في العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي.

ويقدم سعيد يقطين في مؤلفيه (انفتاح النص الروائي : النص والسياق -١٩٨٩) و(الرواية والتراث السردي -١٩٩٢) مفاهيم نقدية لاشتغال الرواية والأشكال التعبيرية الأخرى، محددا التفاعل النصي والمتفاعلات النصية باعتبارها بنيات نصية يستوعبها النص الروائي ويتفاعل معها، وهذه "المتفاعلات النصية التاريخية لا تتقدم إلينا كوقائع، ولكن من خلال ما نكونه عنها كنصوص، قابلة للقراءة والتأويل أيضا"(٧).

ويعمق مقاربته لهذه العلاقات في مؤلفه الثاني، تحت أسماء: التعلق النصي، ونصية الرواية، إضافة إلى التفاعل النصي، ونظرية النص.

إن الوعي النقدي الروائي العربي يدرك- مع أسماء كثيرة في الوطن العربي ومؤلفات ذات أهمية بارزة- بُعد التفاعل بين النص الروائي وباقي النصوص الأخرى، خصوصا التاريخ باعتباره نصا إخباريا وسرديا لأحداث ووقائع، أو خطابا تاريخيا.

التاريخ والرومانيسك:

في سنة ١٩٠٩، وهو يبحث في الحضارة العربية الإسلامية وخلال استقرار محدود ببيروت، كتب المستشرق الروسي إغناطيوس كراتشكوفسكي(٨) وهو لم يتجاوز بعد السادسة والعشرين من عمره، بحثا قيما بعنوان "الرواية التاريخية في الأدب العربي"، ولم تكن قد مرت سوى سنوات معدودات على النصوص الأدبية التاريخية الأولى لأحمد شوقي، وأديب إسحق، وخليل اليازجي، ونجيب حداد، وجرجي زيدان، وجميل المدور، وفرح أنطون، والمويلحي، وحافظ إبراهيم، ويعقوب صروف، وإبراهيم رمزي، وزينب فواز، ومحمود طاهر حقي.

ولعل أهم ما يلفت في هذا العمل المبكر هو السؤال التلقائي الذي طرحه في ختام بحثه حول مستقبل الرواية التاريخية في الأدب العربي، مستعرضا النقاشات الأولى الحادة والمتفاوتة خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وقال : "إنني بهذا الاستطراد أتمنى أن أكون قد تصديت مسبقا إلى اللوم المماثل الذي يمكن أن يوجه إلى الرواية التاريخية العربية التي تجعلنا نتفاءل فيما يخص نموها المقبل بفضل المكانة المرموقة التي تحتلها في الأدب العربي، ويسمح لنا هذا النمو وكذا ازدهار الأدب العربي عامة بأن نتطلع بتفاؤل كبير إلى المستقبل"(٩).

بالرجوع إلى النص الروائي العربي ذي العلاقة بالتاريخ، سواء في البدايات الأولى أو النصوص الراهنة، أو في الدراسات والأبحاث النقدية والأكاديمية التي عالجت المسألة من جوانبها المتعددة، شكليا ودلاليا، كانت هناك حقيقة ثابتة وضرورية عن علاقة الحكي بالتاريخ والتاريخ بالحكي العربي منذ بداية التدوين- وهذا تحصيل لا نرمي من ورائه ترتيب نتائج أساسية- حينما كان التاريخ والحكي، وهما معا سرد إخباري شفهي، وجهين لعملة واحدة.

ومع بداية التدوين كان المؤرخ العربي في مجالات التأريخ يحكي التاريخ، حتى إننا اليوم يستعصي علينا تصنيف مؤلفات مثل "التيجان" لوهب بن منبه (ق١هـ) و"كتاب الأصنام" لابن الكلبي (ق ٢هـ) وكتابات تاريخية كثيرة... هل ندرجها في خانة السرد التاريخي أم ضمن السرود العربية القديمة إلى جانب النصوص الأخرى؟

مقابل هذا، كان ترعرع السرد العربي القديم في نصوصه القصيرة أو الطويلة (أدب التراجم، المحكيات، أدب الطبقات، أدب المغازي، أدب القهامة، الرحلات.....) في حضن

التاريخي، مستلهما تقنياته وأحداثه من أخبار التاريخ، بل إن كثيرا من المواضيع التي هي في عمقها إما حقيقية أو خيالية، كانت تتناولها مؤلفات تاريخية وأدبية بصيغ مختلفة.

وطوعا أو كرها، كان الحكاء العربي، مثله مثل المؤرخ، يستدعي التاريخ القديم من وقائع وأخبار دينية وحربية وعاطفية وأسطورية وعجائبية، ثم تطور إلى استدعاء الرمزي والثقافي من شعوب أخرى، هندية وفارسية... وذلك لتحقيق تعبير شفاف يلائم شكل الروح والنسق.

وفي تطور هذا الاستدعاء المشكل لعلاقة النص التاريخي وخطابه بالنص الروائي، كان حضور الوعي الثقافي والإحساس بالذاتي والتاريخي ضرورة في التعبير؛ لذلك كانت الجهود الروائية أو شبه الروائية الأولى في العالم العربي وخصوصا في مصر وبلاد الشام، مرتبطة بالذاتي والتاريخي مع بطرس البستاني وناصيف اليازجي وأديب إسحق ونجيب حداد وجميل المدور وجرجي زيدان وفرح أنطون، ومن المغرب ابن الموقت المراكشي والتهامي الوزاني وعبد العزيز بن عبد الله، حيث إن علاقة الرواية بالتاريخ في هذه الجهود الأولى تحددت- تقريبا – في الأنواع الثلاثة التي تحدث عنها جوزيف تورنر[10] بخصوص الرواية التاريخية:

- روايات تلفق الماضي وتخترعه،
- روايات تقنع الماضي وتوريه،
- روايات تبعث الماضي وتجدده.

إن الدارس لتاريخ علاقة الرواية بالنص التاريخي سيقف عند استنتاج أننا لم نؤسس، حتى الآن، لرواية تاريخية بالمعنى الكمي، ولا حتى بمعنى ظهورها بوصفها جنسا قائما، بقدر ما هناك نصوص فردية تبرز في تجربة الروائي داخل إطار بحثه عن خيارات سردية، وليس خيارا استراتيجيا كما حصل مع جرجي زيدان وروائيين قلائل جدا.

وباعتبار أن علاقة الرواية بالتاريخ تنتج نصا حدثيا تحكمه اللحظة التاريخية بكافة أبعادها التي يحيا ويفكر فيها المبدع، فإن ميل الروائيين العرب انصب، في اقتراب من التاريخ القريب أو البعيد، المحلي أو العربي، على استدعاء أحداث المحن وحكاياتها في أوجهها الخاصة بالتعبير والمشاعر والفعل، وذلك انعكاسا لمحنة الإنسان العربي مع الآخر أو مع الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي أو مع الذات وأسئلتها.

فخلال المائة سنة الأخيرة وما يزيد، عاش العالم العربي والإسلامي (على غرار شعوب إفريقية وآسيوية وأمريكولاتينية) محنا شديدة تمثلت في الفقر والجهل والاستعمار والضعف والتبعية، وما رافق كل ذلك من اختلالات في السلطة السياسية والاقتصادية، ومن مؤامرات ودسائس واستبداد وتضييق على الحرية الشخصية وحرية التعبير بكل أنواعه وتدمير ممنهج للقيم والأحلام...

كل هذا كان قريبا من أنامل المبدع والفنان والمفكر والباحث وأحاسيسهم وعيونهم، فاختار المفكرون والفلاسفة العرب، من أجل فهم أسئلة الراهن، تفكيك لحظات معينة من التاريخ العربي، وكذلك اتجهت اختيارات الروائيين العرب في البداية، إلى البحث عن أشكال ودلالات سردية مستدعاة من التراث الفني والأدبي، حيث عرفت علاقة الرواية بالتاريخ تطورا تضمن أنواعا عدة: منها استقدام الأحداث والأخبار أو الإبداع فيها أو تكييفها، وهي أنواع من بين أخرى غير محصورة تولدت نتيجة دوافع كثيرة أجلاها دافعان أساسيان :

أولا: السياق العام للكتابة ووعي الروائي بالمرحلة التاريخية.

ثانيًا: الكتابة والوعي الجمالي وما تستلزمه الرؤية الفنية.

ومن جانب آخر يمكن النظر إلى هذه العلاقة المستمرة من خلال ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: كان فيها اللجوء إلى التاريخ، دون وعي فني واضح، تحكمت فيه المرحلة التاريخية مع البدايات الأولى وهواجس بناء الأدبي والتاريخي في هوية مشتركة.

- المرحلة الثانية: رافقها تطور في الوعي السياسي والوطني والقومي واستمرار الانفتاح على الآداب الأجنبية والمثاقفة.

- المرحلة الثالثة: نضج الوعي الفني، بأبعاده الفلسفية والتأويلية.

وبقدر ما لا يمكن الاطمئنان لهذا التقسيم أو غيره دون الاستناد والرجوع إلى المتن الروائي، فإنه يقترب من الإطار المنهجي لجوزف تورنر بخصوص أنواع الرواية التاريخية والصيغ الثلاث للوعي التاريخي كما حدد ذلك هيجل: الوعي الأصلي، والوعي التأملي، وأخيرا الوعي الفلسفي.

ويحدد الوعي النقدي للروائيين العرب الذين كتبوا نصوصا ذات علاقة بالتاريخ، كيفيات هذا الاستدعاء ونوعياته وأبعاده، وكذلك القصد من شكل البناء والموضوع الذي يتحكم فيه تطور الوعي من القصد التعليمي إلى القصد الفني والتأويلي.

الروائي والتاريخي، مبادئ وأبعاد:

هناك تنظيرات نقدية في طور التبلور، مع رايموند وليامز من بريطانيا وستيفن كرينبلات من الولايات المتحدة الأمريكية، جاءت ردا على التفكيكية التي عزلت النص عن سياقاته الثقافية والأيديولوجية، ويؤكد تيار المادية التاريخية أو المادية الثقافية أن التاريخ هو معطى ثقافي اجتماعي، وأن العمل الأدبي يعكس الفترة التاريخية التي كتب فيها، "غير أن ستيفن كرينبلات باعتباره أبرز نقاد التاريخية الجديدة يعتبر أن التاريخ نص قبل كل شيء من حيث كونه أعيدت كتابته عدة مرات؛ ومن ثم فهو ليس بالشيء المقدس بحسبان أن هناك قوة تحكمت في إنتاج الوقائع التي يرصدها، وإذن يتعين اعتبار التاريخ نصا قابلا للقراءة والتأويل"[11]. إنه بهذا المعنى شكل من أشكال الحكي وسؤال في كل مرة يكون رافدا لأسئلة أخرى أو استثمارا لترتيب منهجي، والرواية- كما يؤكد شلوفسكي - منحدرة من التاريخ ونصوص الرحلات.

لذلك، فإن علاقة الرواية بالتاريخ حاضرة ومتطورة دون أن تستطيع إيجاد رواية تاريخية، وإنما فقط روايات متفرقة تستدعي لحظات أو أمكنة أو أسماء أو أحداثا من التاريخ، يقصد الكاتب من إبرازها إظهار واقعية المحكي وتشييد تأويله الأساسي.

وفي هذا السياق، فإن المهم هو كيف تتشكل وتتفاعل الرواية باعتبارها النص الأول، الداعي والفاعل مع النص الثاني، وليس الأخير، المفرد أو المتعدد، الجزئي أو الكلي، باعتباره نصا مستدعى؟

ما هي الميكانيزمات التي تتحكم في هذه العلاقة التي تحقق في النهاية نصا روائيا يجنسه الباحثون والقراء على أنه رواية تاريخية أو رواية تعتمد على التاريخ؛ فيكون عنصر التاريخ هو المكون الأساسي في مقاربة الرواية؟

يعمل النص الروائي في إطار تفاعله مع التاريخ على تحديد شكل علاقته وبعد تأويله داخل دينامية التخييل متدرجا من مستويات التناص والتداول والنصية وصولا إلى إنشاء مرجع جديد يستند إلى شكل من أشكال التاريخ، مثلما هو الحال مع نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ونبيل سليمان ومجيد طوبيا، وأمين معلوف، وسالم حميش ورضوى عاشور، وعبد الله العروي، وهاني الراهب، وعبد الرحمن منيف وأحمد التوفيق، وغيرهم؛ مما يكسب الرواية المرجعية التاريخية ذاتها، ويعطيها مع كل روائي خصوصية ورؤية وأفقا.

وبالإمكان تأطير كل هذا وفهمه، انطلاقا من ثلاثة مبادئ كبرى متحكمة هي: الاختيار، التحويل، ثم مبدأ التأويل، وهي مبادئ متداخلة يفضي بعضها إلى بعض مرتبطة ببعد التلقي والنسق والسياق:

- **مبدأ الاختيار**: وهو نتيجة مركبة من استيعاب جنس النص الروائي، ومن الوعي الثقافي والقناعة باختيار جنس التاريخ للاعتماد عليه في بناء رواية. ويأتي مبدأ الاختيار ليجيب عن سؤال: كيف تلقى الروائي هذا التاريخ، وإلى أي جانب انحاز: الاجتماعي أم السياسي أم إلى العام والمتنوع أم إلى حادثة (حكاية) عابرة أو أساسية في تحريك أحداث أخرى؟

إن الروائي يكون مدفوعا للاختيار برغبة فنية؛ لأنه لا يكتب التاريخ ولا يعيد ما هو مكتوب سلفا، وإنما يكتب الرواية باستثمار أحداث ووقائع تاريخية، ويكون مدفوعا بفعل الموضوع وسياق أحداث، فيبحث عن أوجه المشابهة والتطابق بين تاريخه المعطى الذي يحياه والتاريخ الماضي قريبا أو بعيدا.

وداخل كل الأنساق الثقافية توجد الحاجة إلى اختيار التاريخ لاعتبارات أساسية، من بينها أنه يشكل تراكما روحيا وأدبيا وخطا ممتدا ومتقطعا ومتحولا للهوية، ورصيدا عامرا بالأسئلة والألغاز والمعطيات. ويختلف مبدأ اختيار اللجوء إلى النص التاريخي، باعتباره أرشيفا مفتوحا حسب المراحل والمعطيات الفكرية والثقافية والسياسية ورؤية الروائي وقدراته التمثيلية.

- **مبدأ التحويل**: ويحتاج من الروائي صنعة فنية قادرة على تحويل بنيات الخبر التاريخي من سياقها الخاص والعام إلى بنيات رمزية، تندمج ضمن دوائر حكائية تتخذ مسارًا آخر من حيث الوظيفة والقصد.

وتتنوع أساليب الروائي في تطويع التاريخ وإدماجه فنيا؛ حتى تحتفظ الرواية بجماليتها وتصل إلى إنتاج الدلالة، وهو تحويل يتم من بنيات مغلقة، من إخبارات وتقييمات تسمى تاريخا، إلى بنية مدمجة يعاد تركيبها وبناؤها داخل إطار بنيات مفتوحة وتخييلية، إنه تحويل أيضا من نسق التلقي التاريخي إلى التلقي الروائي.

- **مبدأ التأويل**: وهو المستوى الثالث الذي يصل فيه الكاتب إلى بناء تأويل يضيء قصده الفني والأيديولوجي.

إن التاريخ، وهو نسيج غير بريء، يحمل بداخله رؤى وقراءات وتقييمات تتحكم فيها وجهة نظر معينة لها تأويلها وقصدها؛ لذلك فإن الروائي خلال عمليتي الاختيار والتحويل يعمل فنيا على تطويع التاريخ وفق موجهات أسلوبية وبلاغية وعبر الحذف والإضافة والإسقاط والتكييف داخل دينامية تخيلية ومرجعية روائية ذات وعي بالجنس وأفق انتظاره؛ مما يعطي الروائي مقدرة تحرير التاريخ من السياق والنوايا والتأويلات، ووصله بتأويلاته التي تهم الحاضر والمستقبل بالأساس.

وإذا كان شكل الاختيار والتحويل يحدد شكل التأويل، فإن التاريخ كما يتشكل وينبني هو مجموعة من التمثلات التي ينتجها شعب عن نفسه أو يرسمها الحاكم لنفسه ولحظته التاريخية، إنها مجموعة تأويلات ماضيه لا يمكن تمثلها في الراهن وضمن سيرورة خطاب المتخيل إلا عبر تأويل جديد، أو بمعنى آخر، وكما يقول بول ريكور يصبح التأويل هنا ضربا من الأيديولوجيا[12]؛ لذلك فإن التاريخ في الرواية لا يفلت من تشكيل متنوع عبر سجلات متنوعة: سياسية، اجتماعية، مناقبية، فقهية، صوفية... حتى تصبح ذات حمولات فكرية مغايرة تعكس النزوع المستمر للرواية التي تمثل تناقضات الراهن العربي.

إن التاريخ هنا ليس وسيطا، ولكنه جزء من أدوات المرآة الروائية للتعرف والرصد، وأحيانا للثأر من سيرة التمزق والمحنة وسيرورتهما.

أسئلة أخرى :

تبقى علاقة الرواية بالتاريخ تشييدا مفتوحا شغل النقد كما شغل الروائيين في تقييمهم لتجاربهم وتفريد رؤيتهم للموضوع، وتبقى "الرواية التاريخية" شكلا يدخل "ضمن مشروع كتابة روائية عربية جديدة تستمد مقوماتها الفنية من خصوصيات السرد العربي في مختلف تجلياته، حتى تكون مستجيبة لمتطلبات الإبداع والتلقي على السواء، في تركيزها على فضح التناقضات التي يعيشها الوطن العربي، في تمزقه بين اجترار الإحباطات المتولدة عن وضعية التشرذم، من جهة، وفي تطلعه لمواجهة التحديات..."[13]. إنها استطيقا التاريخي التي تتحول إلى استطيقا المتخيل ضمن لعبة إحالية تفكك مقامات القيم والأحداث والمسكوت عنه، في ملتقى تتقاطع فيه طموحات الذات برمزية التاريخ، بآفاق المجتمع وصورة الآخر.

هل تلجأ الرواية إلى التاريخ بوصفه شكلا كنائيا تعتمده بلاغيا لتوليد الرومانيسك والمعرفة؟ بالتأكيد؛ لأن علاقة الرواية بالتاريخ لا تنتج التاريخ وإنما تلك الروائية المتلئة بالخبرات التاريخية، كما يسميها إدوار الخراط[14]، توظف شرائح تاريخية في إطار روائي يعطيها دلالات لم تكن على السطح.

هل رؤية الروائي العربي في توظيفه للتاريخ هي رؤية الروائي غير العربي نفسها؟ وهل يخضع النص لمسار المبادئ نفسها من الاختيار إلى التحويل ثم التأويل عبر مستويات التلقي؟ وكيف يكتب الروائيون اليوم وغدا مع ما يشهده العالم من تحولات في كافة الاتجاهات وانقلاب للموازين والاستراتيجيات، تحولات تطال البنيات التحتية وتخلخل البنى الفوقية... هل يستوحي الروائي التاريخ، كما استوحاه والترسكوت، ألفريد دي فيني، فكتور هوجو، بروسبير مريمي، ألكسندر ديما الأب.... أم مثلما لجأ إليه جرجي زيدان وغيره؟

إن الروائي يلجأ إلى التاريخ الذي يحبل بدينامية الحكي ومستويات من المتخيل الراقد فوق أنهار من التأويل، من ثم يمكن التفريق، في كل الآداب بين تاريخين أو أكثر: تاريخ خال من أي نسغ أو حركية، وتاريخ حي بمعطياته ومفاجآته، له قدرة التمثل وتكثيف السيرورات الذهنية والاجتماعية بشكل من الأشكال، بين تاريخ انتهى ورتب ما رتب، وآخر ما زال متفاعلا ومحركا. ويجد الروائي، بهذا المعنى، جسورا تمده إلى هذا التاريخ ليعيد قراءته وتركيبه، وأعتقد أن هذا التوظيف الفني للتاريخ تشيّد ونما عبر ثلاث رؤى أو مراحل:

- رؤية رومانسية تنظر إلى التاريخ ملأى بشعور حنيني مكثف.
- رؤية واقعية توظف التاريخ في سبيل بلوغ الشمولية والكلية.
- رؤية فنية جمالية تنطلق عن وعي استطيقي ونقدي.

وفي اختبار هذه العلاقة فإن الشعوب التي تنضج معاناتها وتتشبع بالوعي التاريخي تتجه إلى اعتبار التاريخ وسيلة أساسية للتعبير والتغيير وبناء الحاضر والمستقبل، وقد كانت الرواية الإفريقية المشبعة المشدودة إلى الحكي الشعبي والشفهي وإكراهات الواقع الممزق، فضاء رحبا لاستدعاء كل أنواع التاريخ من أجل بناء واقع اجتماعي وتاريخي، كما تقول الباحثة النيجيرية أنطوانيت تيجاني علو[15]، وتنظر إلى علاقة الخطاب الروائي بالتاريخ في لحظات التحول الاجتماعي، بينما نمت تجارب روائية إفريقية أخرى وهي تستعيد التاريخ المحلي من المنفى لأجل هوية جماعية وشخصية فردية.

فالكاتبة الكوادالوبية ماريز كوندي جعلت من مدينة سيغو إطارا لمحكي تاريخي يرسم صورها زمن الفتوحات الإسلامية، أما شريف فامبا من ليبيريا فقد كتب روايته (بلد الآباء-١٩٩٩) عن تاريخ نشوء جمهورية ليبيريا.

إنها علاقة تمزج الرؤية الرومانسية بوعي واقعي رغم كونهما يعكسان لحظتين من علاقة الحكي بالتاريخ في إفريقيا وسط الضياع والمنفى والحروب، يتجهان في لجوء صارخ إلى كتابة التاريخ كما لو أنهما يكتبان هويتهما"[١٦].

وفي اتجاه آخر قدم الوعي التاريخي في أمريكا اللاتينية تجربة ثرية عكستها آدابها، وتحديدا في الرواية من خلال ربط التاريخ بالمنفى والديكتاتورية، وفي الوعي الأكيد بأن الرواية- كما يقول كارلوس فوينتس: "تمثل الآن تعويضا للتاريخ، إنها تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله، نحن نعيد تركيب تاريخ مزوّر وصامت... وإني لقادر أن أملأ بصوتي فراغ أربعة قرون أو ما يـــزيد"[١٧] وللتمثيل نستعير هنا رواية "أنا الأسمى" للكاتب الباراجوائي أوجاستو روا باستوس Augusto Roa Bastos والذي عُرف بالتزامه الذي يظهر من خلال بعده الأيديولوجي وموقفه الاجتماعي كما تجلى في منظوره للكتابة الذي يمزج فيه الذاتي بالوعي التاريخي والاجتماعي.

في "أنا الأسمى" يوظف التاريخ بصيغة يصعب معها التمييز بين الحدث التاريخي والخرافي: فيناقش كتابة تاريخ باراجواي من منظور الطبقات الحاكمة المتخلفة ليفجره من الداخل بسخرية لاذعة، محاولا إبراز مدى سخافة المؤرخين الرسميين، بحيث إن عملية تأريخهم زائفة تهتم بالظاهر والأحداث العرضية السطحية، نافية بذلك عمق الجدلية التاريخية وحقيقة سيرورة الشعب البارجوائي، ويقترح إعادة قراءة تاريخ بلده مُرجعًا الأحداث إلى مسبباتها الحقيقية من خلال تناوله لفترة حكم الدكتور فرانثيا (ق١٩) رمز الأمة ومؤسس براجواي الحديثة[١٨].

ومن خلال بنائها الفني العميق وتقنياتها السردية والتركيبية تصبح (أنا الأسمى) رواية بين التاريخ والسيرة في انصهار تام يفرز تساؤلات تهم إشكالية الحكم المطلق والكتابة وسلطتها والعلاقات المعقدة بين السياسة واللغة، والزمن والموت والثقافات القديمة الباراجوائية والأمريكولاتينية والفضاءات الأسطورية والرمزية وصراعها الثقافي مع الغرب الذي يخفي في جوهره الصراع السياسي والحضاري.

وفي اتجاه ثالث، عرفت الرواية العربية مع روائيين في مختلف الدول العربية نصوصا وظفت التاريخ بمستويات فنية ورؤى جمالية وأيديولوجية عبرت عن وعي تخييلي ووعي تاريخي بخصوصيات يمكن تلمسها بجلاء عند غائب طعمة فرمان، وهاني الراهب، وعبد الرحمن منيف، والطاهر وطار، ونجيب محفوظ، وجمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، ورضوى عاشور، وأحمد التوفيق، وسالم حميش....

كما يمكن تلمس وعي فني مغاير للتاريخ وترتيباته مع روائيين آخرين جعلوا من الشكل السيروي والذاتي أو من اللغة إطارا يحتضن كل ما يفيض من إيماضات عن التاريخي والاجتماعي؛ مما أعطى للتاريخ- وهو الحكاية العربية الكبرى- فرصا جديدة للتعبير داخل أصوات الرواية المتنوعة دون أن يتخذ شكلا وحيدا للاستدعاء أو يتم البحث عن إطار تصنيفي يصف هذه العلاقة تحت اسم رواية تاريخية ،بل إن باحثا عربيا (فيصل دراج) درس جل هذه النصوص، واستطاع أن يفلت من الوقوف عند اسم واحد: فأبدع بحسب خصوصيات الكتابة الروائية ورؤيتها الفنية فأطلق أسماء الرواية ذات المنظور التاريخي، وكتابة التاريخ والكتابة العاكسة لملامح التاريخ[١٩].

إن حيوية التاريخ العربي، قديما وحديثا - والموصول بكل أنواع المحن والمعطيات الحقيقية والافتراءات والثقوب - تجعل منه مادة خامة في التشكيل الروائي، وتُرشّحه مستقبلا لأشكال أخرى من التوظيفات ستفرضها المعطيات الاجتماعية، والأنساق الثقافية والفلسفية ووضعيات الكتابة والتلقي، باعتبار ما شهدته الثقافات والمجتمعات الإنسانية خلال المائتي سنة الأخيرة من تحولات كانت سبيلا رئيسا لمراجعات في التاريخ بكل أنواعه، ما زالت مستمرة حتى الآن.

الهوامش:

(1) Julia Kristeva – Semiotiké : recherches pour une sémanalyse (coll points) ed. Seuil, Paris 1969, P85.

٢- أحمد اليبوري: في الرواية العربية: التكون والاشتغال. الدار البيضاء. مكتبة المدارس، ط ٧، ٢٠٠٠ ص ٩٢. وانظر أيضا مناقشة المؤلف لمسألة التاريخ والرواية ص ص ٨٥-٨٦ من الكتاب نفسه.

٣- انظر تصور جورج لوكاش في تطويرته:

- بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة محمد علي اليوسفي، بيروت، المؤسسة العربية، ط ١-١٩٨٥.

- الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.

- دراسات في الواقعية الأدبية الأوربية، ترجمة أمير إسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٧٢.

- معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، القاهرة، دار المعارف ١٩٧١.

٤- أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط١، ١٩٩٣. ص ٢٦. ١

٥- أحمد اليبوري — ٢٠٠٠، ص ١٤٠.

٦- محمد برادة: فضاءات روائية، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، ط١. ٢٠٠٣ ص ٢٠٣.ضمن: الملف الخاص بأشغال المؤتمر الدولي للجمعية العالمية للآداب المقارنة المنعقد ببريتوريا صيف ٢٠٠٠ (مجموعة ٥).

٧- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٨٩ ص ١٠٦.

٨- إغناطيوس كراتشكوفسكي (١٨٨٣- ١٩٥١) مستشرق روسي، من أهم مؤلفاته: (تاريخ الأدب الجغرافي العربي)، بالإضافة إلى عشرات البحوث في الأدب العربي.

بالنسبة لبحثه (الرواية التاريخية والأدب العربي) فقد كتبه ببيروت سنة ١٩٠٩ ونشره سنة ١٩١١ بسان بطرسبورج، وأدخل عليه إضافات في الهوامش سنة ١٩٣٠ ثم ترجم إلى العربية سنة ١٩٨٩.

٩- إكناتي كراتشكوفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة وتقديم عبد الرحيم العطاوي، الرباط،دار الكلام، ١٩٨٩ ص ٥٢.

١٠- جوزيف تورنر: أنواع القصة التاريخية: مقالة في التعريف والمنهجية (مقالة ضمن عرض: فريال جبوري غزول) مجلة فصول، مجلد ٢، عدد ٢، القاهرة ١٩٨٢ ص ٢٩٥.

١١- لحسن احمامه: حكمة شكسبير الشعرية:الهوية وتويهها [مقالة] الرباط العلم الثقافي، نوفمبر٢٠٠٤ ص ٣.

انظر للتعمق : Stephen Greenblatt, « Essays of cultural Materialism », Cornellunivrsity Press, 1995

١٢- حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور. مراكش. نشر تانسيفت. ط١ . ١٩٩٢ ص ٥٦.

١٣- أحمد اليبوري — ٢٠٠٠. ص ١٣٩.

١٤- إدوار الخراط: مقالات في الظاهرة القصصية. بيروت. دار الآداب ط ١. ١٩٩٣. ص ٢٣.

(15) Antoinette Tidjani Alou : le récit africain écrit et l'histoire : le discours littéraire et le changement socio-historique : pistes et problèmes.

(16) Crista Stevens : le roman historique africain dans la diaspora : Maryse Condé et Vambra Shrif,(sec 2).

١٧- كارلوس فوينتس: استشهاد ورد في مؤلف سعيد علوش: عنق المتخيل ، الدار البيضاء، المؤسسة الحديثة للنشر ١٩٨٦ ص ٣ .

١٨- بوجمعة العبقري: البارغواي في تقنية رواباسطوس (ضمن مجلة) الكرمل، نيقوسيا، العدد ٤٠-٤١-١٩٩١ ص.. ٣٠٧-٣٢٥.

١٩- فيصل دراج: رواية التنوير وتنوير الرواية [ضمن كتاب] قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري، محور الثقافة الوطنية (٣): الأدب والواقع، التاريخ، عدد ٦ . شتاء ١٩٩٢، ص ص ٣٦-٣٧ —٤١-٤٤-٤٥.

الترجمة وأزمة الانشطار النصي

بين موت المترجم وانتحار النص

بهاء بن نوار

تقوم نظرية الترجمة الأدبية على مفهوم تشعبي، تلتقي فيه كثير من الأسئلة، والإشكالات، وتمتد من خلاله بؤر معرفية وثقافية عديدة، تتوزع بين مختلف اتجاهات الدراسة الأدبية، واللغوية؛ من أدب تأثري مقارن يرصد لقاءات الآداب العالمية وحواراتها واشتباك بعضها ببعض، ولسانيات عامة، تعنى بجدلية الفعل اللساني في تجليه الإنساني المطلق، وأخرى تطبيقية تعنى بجدليته الجزئية الضيقة، وطرائق تحوله، وانصهاره، وانتقاله من ذهن لغوي إلى ذهن لغوي آخر يباينه، ويستقل بذاته منفصلا عنه، مما اصطلح على تسميته بطرائق تعلم اللغات، وتيسير انصباب منظومتين لغويتين أو أكثر في ذهن بشري واحد.

هذا إلى جانب انبثاق مفاهيم نظرية أخرى، ترصد الظاهرة اللغوية في أعلى تمظهراتها - التمظهر الأدبي - وتسهم بشكل أو بآخر في إرساء الحضور الترجمي، وترسيخه.

وتتوزع هذه المفاهيم في كثير من الاتجاهات؛ بعضها اجتماعي، يستجلي تلقي النص الأدبي من ناحية جمعية، كلية، شاملة، وبعضها الآخر يستجلي تلقيه من ناحية نفسية، ذاتية، باطنية، وبعض ثالث يرصد جمالياته من ذاته، وداخل ذاته. دون الاتكاء إلى مرجعيات الخارج الاجتماعي، والنفسي؛ أي إن عملية التذوق الجمالي أضحت داخلية. تنبثق من النص وترتد إليه، و تحيا وتتحرك فيه، وبه.

وفي جميع هذه الاتجاهات - على اختلاف طرائقها وأهدافها، ووسائلها - تتوضح كينونات نصية متباينة، ومصطرعة؛ بعضها ينتج النص، وبعضها الآخر يقرأ النص، ويتعمقه، ويضطلع بفك رموزه، وشفراته.

وبين هذين القطبين يبقى النص حاملا سره الأوحد؛ مشروع تجاذب أول بين مبدعه وقارئه، أو بين منتجه ومستهلكه، ومشروع تجاذب ثان بين خفي دلالاته وصريحها وثابتها ومتحولها؛ مما يؤسس وجوده القرائي العميق. ويرفعه إلى مرتبة مثلى من الديمومة والتجدد كثيرا ما يغدو معها وحدة تأويلية كاسحة، ترفض التشرنق داخل حدود اللغة الواحدة، وترنو إلى المثول والتمظهر في مجالات لغوية أخرى، تطل من خلالها على قراء آخرين، وتطفح بحمولات ثقافية وإمكانات قرائية جديدة غير التي لازمتها في حضورها اللغوي الأول؛ حضورها الانغلاقي الضيق

البسيط، ذي الاحتمالات المختنقة ـ على سعتها ـ في سجن الشكل اللغوي، الأحادي، المحصور. وهذا يعني أن ترجمة نص أدبي ما إنما هي في جوهرها إقرار بتعاليه، وضرورة انفتاحه على فضاءات لغوية جديدة، يرتدي فيها أثوابا أخرى.

وكلما كثرت أثواب ذاك الأصل، وتعددت ملامح وجوهه المتقمصة، أي كلما كثرت ترجماته ونقولاته، دلّ ذلك على خصبه ونمائه وطبيعته المرنة المسايرة جميع التحولات.

وهنا تظهر كينونة نصية جديدة ـ تضاف إلى المبدع والمتلقي ـ هي كينونة المترجم، الذي يأتي قطبا مفصليا ثالثا، يتلقى النص كأي قارئ عادي، ثم يعيد إنتاجه مرة ثانية، مظهرا إياه في شكل لغوي جديد، قد يكون لغته الأم، وقد يكون لغة أخرى يتقنها إتقان اللغة الأم نفسها.

وفي هذا التلقي المتعالي الذي لا يكتفي بمجرد استهلاك النص والوقوف عند حدوده القرائية الدنيا، يتراءى هذا الموجود النصي وقد شرع ينفلت من قيود بيئته الضيقة، منزلقا إلى بيئة جديدة، تاركا جمهوره الأول، مقبلا على جمهور آخر سواه، منسلخا عن شكله الذي يعد بنيته العميقة؛ ليستعير ثوبا آخر، قد يكون على مقاسه ـ في أنجح الحالات وأشدها إيجابا ـ وقد يكون أوسع منه أو أضيق، مما يجعل من الترجمة ـ في هذه الحال ـ مغامرة تحويلية كبرى، عملية تهجيرية تعلو فيها ـ على أهميتها وضرورتها ـ صفة التصدع، والاغتراب، والضياع بين أكثر من شكل واحتمال.

ويتفرع هذا الاغتراب الترجمي إلى شقين اثنين: أحدهما يخص ذات المترجم في سعيها الدائب ومحاولاتها المستميتة تجاوز اختلاف اللسانين: اللسان الأصل، واللسان الفرع، وكذا في اصطراعها الدامي بين هاجس الإبداع الذي يسكنها وما قدر عليها من قيد خلقي يكاد يطبق عليها من كل الجهات، ملزما إياها بالأمانة والتماهي مع ذات المبدع، والحلول فيها، إلى حد تصبحان معه ذاتا واحدة تقول الشيء نفسه بوجهين توأمين، لا يفرقهما اختلاف البيئات والألسن، والجماهير.

أما الشق الاغترابي الثاني، فيخص النص المترجم نفسه الذي حكم عليه أن يظل مجزأ الهوية ضائعها، سجين فضاء مرآتي، ينشطر فيه إلى مالا يتناهى من النسخ والصور والأشكال؛ فلا يدري في أي منها تتمرأى ذاته، ويسكن جوهره، ولبه العميق؛ مما يوحي بتبطن العدم والاغتراب أعماق المفهوم الترجمي، بدا معهما المترجم ميتا، والنص منتحرا، والمقصدية الأدبية ضائعة؛ مبدعها مغيب، ومتلقيها مهمل، وحركيتها محاصرة بعوامل الهدم والسكون، مما يمكن تفصيله فيما يأتي:

١- موت المترجم:

يحضر المترجم في أثناء اضطلاعه بدوره التحويلي التوسطي حضورا تجبريا مترعا بإشارات القوة والتسلط، بدا من خلالها مالك زمام الفعل النصي كله؛ يستبد بالنص ويمتلكه، ويعيد بثه من جديد ـ كما يشاء ـ إلى قراء آخرين، هم تحت رحمة قلمه المنشطر عن قلم المبدع؛ له أن يتقمص ذات هذا المبدع، وينقل إليهم نصا يستوي مع أصله ـ أو يفوقه ـ إبداعا وتوهجا وائتلاقا، وله أن يتبرأ من ذات ذاك المبدع، وينشق عنه، فينقل نصا ممسوخا مشوها، لا يرتد إلى أصله المتعالي ولا يمثل صاحبه، وأباه. وهو في اللحظة نفسها يتموقع الموقع التسلطي نفسه بالنسبة إلى المبدع؛ فيسلب منه نصه وفيض احتراقاته، وعذاباته، ثم يقوم بتحويلها ونقلها إلى بيئة أخرى تختلف عن بيئتها الأولى تلقيا، ومعايير قرائية.

وفي هذا النقل والتحويل تتضخم ذات المترجم وتتعالى مقصية المبدع، متسلطة عليه؛ لها أن تحفظ صيته لدى صنف آخر من القراء غير قرائه الأولين؛ فتبديه بما هو عليه، أو بما هو أحسن

مما هو عليه، ولها في الوقت نفسه أن تسيء إليه؛ فتبديه بما هو أسوأ مما هو عليه، ممّا يخلق أزمة إبداعية عميقة، تتسع فيها الفجوة بين ما يحظى به المبدع في بيئته، ولدى قرائه الأصليين من حضور، وإشراق، وعلو ذكر، وما قد يتخبط فيه، في بيئته الجديدة ـ بسبب المترجم ـ من ذكر سيئ وصيت خامل، كامد.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يتراءى نفوذ المترجم وقد تضخم لدى إعادة النظر في علاقته بالمتلقي؛ وهي في أبسط معانيها علاقة قائمة بين أعمى ـ المتلقي ـ قاصر عن النظر في كلمات المبدع واستجلاء علائقها التجاورية، ومستوياتها الدلالية المختلفة، ودليله ـ المترجم ـ الذي يأخذ بيده، ويعبر به متاهات الأحرف ودوامة الكلمات، فاكّا طلاسمها، ومستغلق رموزها، وإشاراتها، ناقلا إياها إلى مجال لغوي يفهمه المتلقي ويعيه، ويتحرر فيه من قصوره وعماه؛ فيغدو قادرا على استكناه ما طرح أمامه من دلالات طالما تخفّتْ، وغُيّبَتْ في أشكال لغوية غريبة عنه.

وهو بإدراكه البدئي مثل تلك الدلالات المتحولة، كثيرا ما لا يقتنع بالزحف البطيء على سطحها، بل يطمح إلى الغوص في أعماقها، واختراق ما أحيطت به من أسوار كثيفة، حالكة الإعتام. ولدى وصوله إلى هذه المرحلة يختفي المترجم، وتضمحل سلطته، ويغيب، مفسحا الطريق أمام القارئ الذي يغدو مالك زمام الفعل، مضطلعا بمحاورة النص واستجلائه بنفسه دون الاتكاء على عون المترجم؛ مما يعني انتقاله من حالة القصور المطلق إلى الحركية المطلقة ومن التخفي المطلق إلى المواجهة المطلقة.

وهنا ـ كما ذكرنا سابقا ـ يغيب المترجم، وبغيابه يتبرعم دوره الحقيقي، وجوهره الذي يتجاوز كونه عصا يتكئ عليها المتلقي، ليغدو عينه البصيرة، بها يتخطى ضحالة السطح، ويمتلك القدرة على التفلسف في النص، ومحاورته، وولوج أعمق فسحة تأويلية فيه.

وقبل وصوله إلى تلك المرحلة، وانتقاله من جمود العصا وموتها إلى حركية العين وفاعليتها؛ فإن كثيرا من العراقيل والعثرات لا تلبث أن تعترض طريقه، وتحاول تكبيل خطاه، وشل حركته، وإقصاء دوره الفاعلي العميق، جاعلة إياه لا يزيد على أن يقوم بدور الوسيط الخامل في أقل مستويات التوصيل وأدناها.

ولعل أعتى هذه العثرات وأعصاها هي تلك التي نلحظها من خلال اضطراب المترجم وضياعه بين نظامين لغويين مختلفين: أحدهما متحقق بالفعل؛ وهو نظام النص الأصلي الذي نطق به المبدع، والثاني إمكاني كامن في ذهن المترجم، وهو النظام المتفرع عن الأول أو هو الشكل اللغوي الثاني، الذي سيحتضن بنية النص العميقة بعد انشطارها عن شكلها ونظامها اللغوي الأول.

وفي هذا الانشطار اللغوي،وانفتاح النص على ثوب إشاري جديد غير ثوبه الأصيل، الذي اختاره مبدعه، تتضاعف معاناة المترجم وتتضخم مشكلته؛ فهو يعيش أزمة تصدعية كبرى؛ اللغة الأصل تشده إليها بعنف، واللغة الثانية ـ التي يفترض أن ينقل إليها ـ تشده بعنف أيضا، وهو فيما بينهما ـ وخصوصا لدى ترجمته الشعر ـ أشبه ما يكون بالبطل التراجيدي، تتقلص إمكاناته وتضيق، وليس أمامه سوى أحد حلين: إما أن ينصاع لنداء اللغة الأصل فيأتي نصه مترجما ترجمة حرفية، باردة، ومعقدة ـ وإن حاكت الأصل وأخلصت له ـ وإما أن يختار نداء اللغة الإمكانية الثانية؛ فينتهي إلى ترجمة إبداعية، موصولة بذهن المتلقي، قريبة منه، لكنها بعيدة عن أصلها، منفصلة عنه، عاقة له.

وفي كلا هذين الحلين. تتضاعف صفة الهدم والتدمير ـ هدم الفرع وتدمير الأصل ـ وتسود حال من التداخل اللغوي، يفقد معها النص هويته العميقة، ويسوده كثير من التشتت والضياع بين أكثر من شكل واحتمال لغوي.

وقد عبر الجاحظ عن مثل هذه الأزمة اللسانية التي يعانيها المترجم قائلا:

"ومتى وجدناه أيضا [الترجمان] قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة؟!"[1].

وإلى جانب هذا الحاجز؛ حاجز الاشتباك اللغوي، وتداخل أنظمة النص الأصيلة والفرعية فيما بينها، فإن حاجزا آخر يمكن ملاحظته من خلال تأمل وظيفة المترجم، وموقعه من الصلة الخطابية الرابطة بين المبدع والمتلقي، وفيها يبدو ذا دور تلصصي، يقحم من خلاله ذاته في علاقة تواصلية لم يقم الخطاب فيها لأجله، ولا لأجل أن يستأثر به، ومع ذلك فإنه يلتقطه، ويستبد به، جاعلا من نفسه مبدعا ثانيا للنص[2]، يسلبه بيئته الأولى، وقرّاءه الأولين، وينقله إلى بيئة أخرى، وقراء آخرين، موقعا نفسه بهذا النقل في مأزق إبداعي شديد الاستعصاء، بدت من خلاله الكتابة صعبة، وعصية وممتنعة إلى حد الاستحالة لم يقف فيها المترجم - شأن المبدع - أمام الواقع ومفارقاته، بل وقف فيها أمام انعكاس هذا الواقع ووجهه الحلمي المتجلي كلاميًا، والمتمولئ في نسيج احتمالي، ينفتح على ما لا يتناهى من الصور، والدلائل، والإشارات.

وبدت نقطة الافتراق الفاصلة بينهما - المبدع والمترجم - من خلال صعوبة مهمة ثانيهما واستحالتها (الترجمة) مقارنة بمهمة الأول (الكتابة)؛ ذلك أن المبدع - في أثناء اضطلاعه بإنشاء نصه - يقف أمام الواقع؛ أمام احتمالات عدة متخفية ينهل منها ويغترف كما يشاء، وبراعته الحقيقية إنما هي في التقاط الشيء من اللاشيء واللامألوف من المألوف والمتعالي من المبتذل والمهمل.

وعلى الرغم مما في هذا الالتقاط من مشقة، وعذاب، قد تصل بالمبدع في بعض الأحيان إلى أن يشنق نفسه، ويقطع حبله دون شفقة[3]، فإن حجم معاناته لن يلبث أن يتضاءل، ويضمحل حالما تمثل أمامه معاناة المترجم، الذي لا تنفتح إمكاناته على فضاء واقعي واحتمالات كتابية بكر، له أن يأخذ منها، ويستلهم ما شاء، بل هو أمام كينونة متعالية، وخارقة - كينونة النص - بشق الأنفس استلت من الواقع، وافتكت من رتابته، ونشوز ملامحه. وعليه - المترجم - أن يلتقط من هذا الكون الإبداعي المتعالي كونا إبداعيا آخر، يفوقه أو يساويه تعاليا و ائتلاقا.

وهو فضلا عما سيعانيه من صعوبة استلال إشارات تجاوزية خارقة من فضاء تجاوزي خارق عصي الاحتمالات، لن يلبث أن يجد نفسه محاصرا بقيد خلقي يفرض عليه أن يتقمص ذات المبدع، وينطق على لسانه، ويضطلع بتحويل خطابه إلى بيئة أخرى يؤدي فيها الدور التأثيري نفسه، دون أي اختلاف أو تعارض بين آل النص ومآله، وجوهره، وتفرعاته، موقعا ذاته بمثل هذا الاضطلاع بين فكي كماشة، يتخبط فيها ويضيع بين واجبه الذي يفرض عليه النقل الأمين والدقيق لكل ما يتلقاه، ورغبته في المثول أمام القارئ، والغوص في عمق النص، وصميمه، تعويضا عن غياب المعرفة المشتركة من جهة، وافتقار المحاكاة الوفية وعدم كفايتها من جهة أخرى[4]؛ مما يؤدي حتما إلى إذكاء ما سيعيشه من طقوس مأتمية وجنائز كتابية واحتدامه، لم تقم المعركة فيها على ضراوة المواجهة والصراع بين احتباس الواقع وجفافه ومرونة الإبداع ونمائه، ولا على اضطرام المسافات الفاصلة بين لحظات تخلق الوجود من العدم وانبجاس الشيء من اللاشيء، (مما يمكن أن يعترض المبدع آنَ الكتابة).

وإنما هي مآتم مضاعفة يحياها المترجم، ويصطلي بجحيمها، ومن داخله تولد آلاف من جنائزها؛ بسبب من اتساع الفجوة بين حدي الكتابة استنادا إلى مرجعيات الواقع ومنجزاته الفضفاضة المهملة، والكتابة استنادا إلى مرجعيات المنجز الإبداعي المنتقى، الذي لم تتبعثر فيه الإشارات ولا ابتذلت الدلالات أو ارتمت على ضحل مسارات التعبير وآسنها، بل تأسست جمالياتها العميقة من تجاوز واختراق لكل منطق أو منجز إشاري لا يؤسسه منطق الكتابة نفسها؛

المنطق المتمنع المتعالي، الذي لا يعي إلا ذاته، ولا ينبني حضوره إلا منه؛ مما يؤدي إلى أحد أمرين: فشل الترجمة بوصفها عملية تحويلية عبثا تحاول نقل الملفوظ النصي إلى جمهور ثان غير جمهوره الأول بالقدر نفسه من الإيحاء والتأويل اللذين لازماه في بيئته الأولى، أو اكتفائها بأداء الغرض التوصيلي الأدنى، الذي كثيرا ما يضيع أيضا في عتمة التعقيد والالتواء وتداخل نظامي النص الأصلي والفرعي فيما بينهما، أو تعارضهما وانفصالهما بشكل يوحي بتشتت هوية النص، وانفصامها وانشطار أجزائها، ومكوناتها؛ مما يحيل حتما إلى تأكيد سلطة الموت والانتفاء؛ موت المترجم، وانتفاء دوره، وتخبطه الأعشى في مزالق كلامية لا قرار لها.

وفضلا عن هذا الاصطراع الكتابي، ووقوع المترجم في معركة خاسرة مع الكلمات، وأنساق الصور والتعابير، فإن اصطراعات أخرى، ومعارك دامية لا تحد، لن تلبث أن تقتحم ذاته، وتستبد بها، وتجعل من حضوره مشروع مواجهات قتالية كبرى؛ يحتدم فيها النزاع، ويشتد بين ذات المترجم من جهة، وذاتين نصيتين أخريين من جهة ثانية.

وأول هاتين الذاتين هي ذات المبدع، الذي كثيرا ما يحتدم الصراع بينه وبين المترجم حول أبوة النص؛ كلاهما يدعي امتلاكه، ويفترض أبوته والوصاية عليه؛ انطلاقا من الاضطلاع ببنائه، واستلال صوره وتراكيبه من رصيد لغوي لا متناه (كما يفعل المبدع) أو انطلاقا من إعادة صياغته وإنتاجه، وتحويله إلى مجال لغوي جديد، وجمهور جديد (كما يفعل المترجم) مما يؤدي إلى ازدواج أبوة النص المترجم وتفشي التصدع والتضاد في صميمه، وافتراقه عن غيره من النماذج النصوصية غير المترجمة، التي ليس لها سوى أب ووصي وحيد؛ هو مبدعها، ومخرجها من تهلهل وتشعث وجودها المتحقق بالقوة إلى وحدة وانسجام وجودها المتحقق بالفعل.

ولا يلبث الكثير من هذه النصوص - النصوص غير المترجمة - أن يتبرأ من أبيه (المبدع) ليغدو ملك قارئه ومتلقيه؛ يقبل عليه، ويتماهى معه، وتقوم بينهما علاقة التحامية، حلولية، تزداد عمقا واتساع غور كلما ازداد النص تمنعا، وعنادا، وأمعن في التعالي، والخفاء، والضن بأسراره؛ مما يؤدي إلى توضح ملامح صراع ثنائي بسيط؛ هو الصراع التداولي المألوف، الموروث منذ الأزل بين منتج النص ومستهلكه، ومرسله وملتقطه.

أما النص المترجم، فتستبد بأعماقه كتل صدامية مضطرمة، شديدة الاشتجار والتعقيد والتداخل فيما بينها، تتعاقب فيها الصراعات وتحتدم، وتتكاثف؛ من صراع داخلي أول يقتتل فيه المبدع - أثناء كتابة نصه - مع تعنت اللغة ولا نهائية احتمالاتها، وصراع داخلي ثان يقتتل فيه المترجم - أثناء تحويل ما كتبه المبدع - مع تمنع اللغة من جهة، وتمنع النص المنقول من جهة أخرى.

فضلا عما يجره هذان الصراعان من صراعين آخرين، يطوقان النص الترجمي، ويكونان بنيته الخارجية التأطيرية، متفرعين إلى شقين مفترقين؛ يقتتل في أولهما أبو النص الأول - المبدع - مع أبيه الثاني - المترجم - ويقتتل في ثانيهما كلاهما - المبدع والمترجم - مع قارئ النص ووريثه الشرعي؛ مما يحيل إلى تضخم علامات التناقض والتضاد وتبطنها أعماق الملفوظ الترجمي بشكل يبدو معه كتلة افتراقية كبرى، تتضمن ما لا يتناهى من الاحتدامات، وتتراءى بوجه شديد التقلب والغموض، تتخلله طبقات ودوائر قتالية ملتهبة، يلتقي فيها النقيض بالنقيض، ويحيل الصراع البدئي البسيط فيها إلى صراعات أخرى مشتجرة، تدوم، وتستطيل ولا تكاد تنتهي.

وفي هذا الفضاء الاصطراعي القاتم، يتراءى المترجم وقد أطبقت عليه وحاصرته عوامل الموت والدمار من كل الجهات؛ فهو أسير عدم ممكن، يتبدى من خلال مختلف الصعوبات والعراقيل التي تواجهه، وأسير عدم آخر متحقق، شديد الاتساع، يتوزع بين لحظتين انتقائيتين، ينتحر في أولاهما، ويُقتل في الثانية.

وتتجلى أولى هاتين اللحظتين - لحظة الانتحار وإطفاء وهج الحياة عمدا - من خلال ضعف المترجم، وانخفاض مستواه الأدائي إلى أقصى درجات القصور والدنو، وهذا لدى ضحالة رصيده اللغوي، أو ضحالة قدرته المعرفية،أو ضحالتهما معا (اللغة والمعرفة/ الثقافة) بشكل كثيرا ما يبدو معه العمل الترجمي مشروعا تحويليا ميتا، ينتحر صاحبه - المترجم - ولا يبقى منه سوى جثة هامدة، صفرية الثقافة والرصيد اللغوي، وليس لها ما تنفثه سوى أشلاء خامدة من الأحرف والكلمات، عبثا تحاول البوح و الائتلاق، وتجاوز إطار البكم والصمم المطبق عليها.

ولدى تحقق هذه الحال، ووقوع النص في أزمة الصمت والانطفاء، بسبب من ضعف المترجم وانكساره، يمكن استنتاج أمر وحيد، هو أن الاصطراع بين مبدع النص ومترجمه قد آل إلى حل نكوصي متنازل، انتقلت فيه أبوة النص إلى من ليس جديرا بها، وغدا واقعها الوحيد مترعا بكل ما هو سكوني رتيب، يناقض ما كانت عليه من حركية وتوهج لازماها في حضورها الأول؛ حضورها البدئي المكتفي بثوب إشاري وحيد لم يقحم بعد على عدمية الترجمة الفاشلة، ولم تفرض عليه سلطة أب ثان،أدواته الكتابية آسنة عجفاء تتضاءل صاغرة أمام نصاعة حضور أدوات أبي النص الأصلي.

وإلى جانب هذه اللحظة الانتحارية النكوصية القائمة أساسا على ضعف أدوات المترجم وموت إبداعه، فإن فسحة عدمية أخرى، كثيرا ما تلوح وتمتد مستبدة بحضوره، وتحدداته، موزعة على ثلاث تفرعات جزئية، تحيل الواحدة منها إلى الأخرى، وتؤدي باجتماعهما معا إلى توضح لحظة الموت الفعلي؛ لحظة قتل المترجم، وتعريقه ظفرا ونابا.

وأول هذه التفرعات يمكن ملاحظته من خلال اصطراع المترجم مع النص المزمع تحويله، ووقوعه في مآزق كتابية يقف فيها مواجها كينونة زئبقية، شديدة التقلب والدوران، ترفض أن تحد تحت أي إطار نظري أو إجرائي، وتأبى إلا أن تكون بنية انقلابية كاسحة، متمردة على السائد، ومنفلتة من رتابة الأطر والمعايير، وكل ما قد يشغل محورا سكونيا، ثابتا، ذا سلطة على ذهن المتلقي، مما يمكن ملاحظته بوضوح من خلال القراءة الأفقية الهادئة المرتكزة على معنى أحادي ضحل ورتيب، يفترض آلية الملفوظ، وجموده، واشتماله على فسحة تأملية بسيطة لا تتجاوز ضحالة النظر الأيديولوجي الضيق، الذي لا يزيد على أن يكوّن قشرة النص وسطحه، لا بؤرته وعمقه، وأثره التأويلي اللامتناهي، الذي لا يكاد القارئ يمسك ببعض من أذياله حتى تتشظى، وتنفلت، وتغيب في طبقات وتلافيف نصية مشتبكة، هي في صميمها وجوهر تكوينها ما يكوّن بنية النص، ويوضح هويته، ويشكل بؤرته الدلالية اللامحدودة، المنقلبة على كل شيء، حتى على نفسها، والمنفتحة على فضاء تخييلي عميق، يعج بالأسئلة والافتراضات، وتتوالى فيه القراءات على نحو دائري متصل، لا بداية فيه ولا نهاية، ولا حقائق معرفية ثابتة، ويقينية، بل يتراءى فيه ومن خلاله كون من العلامات، ومجرّة شاسعة من الدلائل والإشارات، تستبد بذهن المتلقي، وتشغل الحيز الأرحب من مجال تلقيه، وحواره الجدلي مع النص الذي لم يعد معناه معتمدا على أحادية الرؤية، وسكونية الدلالة، بل غدا - كما يرى بارت - منبنيا على تعددية أنظمته، وتنوعها، وعلى طاقته الاستنساخية غير المنتهية، أو الدائرية(*)، التي يمكن النظر إليها - من ناحية ترجمية - على أنها نقطة احتدامية مريرة، يضيع فيها المترجم، وتتشظى كلماته محاولة التقاط أطياف من المعاني، شفيفة، ومتزئبقة، ومتعددة التمظهر؛ تستثير قارئها وتتمنع عليه، وتتبدى أمامه بنصاعة ووضوح، ثم لا تلبث أن تتخفى، وتغيب؛ مخلّفة حضورا ضبابيا، متعتما، يرفض السكونية، والثبات، ويأبى إلا أن يظل بنية انفلاتية، متفجّرة؛ تنفلت من أسر أطرها اللفظية المتقوسة، وتفجّرها، ثم تنفجر معها: مما يحيل إلى تمنّع الأثر النصي، واستحالة حصره، وتقييده في إطار بنائه، وتشكيله اللغوي الأحادي الأصيل، الذي بدا - كما مرّ سابقا - شديد

التقلب، ديمومي الحركة، لا يختلف من قارئ إلى آخر فحسب، بل ينشطر إلى ما لا يتناهى من الصور والأنساق في أعماق الذهن القرائي الواحد، من لحظة لأخرى - حدًا قرائيًا أدنى - أو في صميم اللحظة القرائية الواحدة - حدًا قرائيًا أعلى.

وهنا تتضاعف معاناة المترجم، وتتبدى معركته مع النص محسومة الختام؛ يهوي فيها قتيل بناء إشاري يرفض الثبات وإسلاس القياد في إطار أحادية التمظهر اللغوي، وائتلاف السياق المرجعي.

وثاني تفرع عدمي يطبق على المترجم، يمكن ملاحظته من خلال استجلاء علاقته - المترجم - بالمتلقي.

وهي علاقة تقوم على أنقاض اصطراع جدلي - قبلها - بين كلّ من المبدع والمترجم؛ يتنازعان فيه أبوة النص، ويقتتلان - حتى الموت - لأجل امتلاكه، والاستئثار ببث كلماته، وتوزيع جمله وإشاراته، وما تلامع من بارق علاماته، ومخفيّ صوره، وإحالاته.

وفي هذا الاصطراع الدامي، تأتي النتيجة دائما لصالح المترجم، الذي يستبد بالنص، ويمتلكه وينقله إلى مجال لغوي آخر غير مجاله اللغوي الأول، محققا بهذا النقل خطوة تحويلية كبرى، تنفصم فيها الصلة بين النص ومبدعه الأول، وتحل - بدلاً منها - صلة أخرى جديدة، يبدو من خلالها المترجم أبا النص، ومالك تجلياته، والتماعاته؛ عبقريتُه وحدَها هي التي تمنح النص حضورا شكليا ثانيا، يأتي امتدادا لحضوره الشكلي الأول، وتأكيدا حاسما لما قد امتلأ به من تعال، وشعرية، وإشراق طافح، مستديم.

غير أن أبوّته المزعومة تلك لن تلبث أن تتلاشى وتغيب - مثلما تلاشت أبوة المبدع الأول وغابت - لدى أول لقاء بينها وبين المتلقي، الذي سرعان ما يحظى بامتلاك النص، ويستأثر بالتقاط إشاراته، ومخفيّ دلالاته؛ وهذا لأن الخطاب أنشئ لأجله أصلاً، ولولا انعكاسات قراءاته، و تعدّد آرائه وتأويلاته، لانتثرت حقيقة النص وبهت حضوره، وضاع جوهره في عتمة الابتذال والتوصيل.

ولذا فإن أيّ لقاء بين أبي النص الثاني - المترجم - ووريثه الفعلي - المتلقي - لابد من أن ينتهي بامّحاء أوّلهما؛ وهذا لأن ملكية النص ترفض المشاعية والتعدّد، وتأبى النكوص والتراجع إلى منشئها، الذي لا فضل له عليها إلا في إنشائها، وإخراجها كينونة قاصرة التكمّل، مليئة بالفجوات التي لا ترتّق إلا حال قراءتها وانصبابها في ذهن المتلقي وشغلها حيزا إيحائيا من وعيه ومجال تلقّيه؛ فهي في سعي مستمر، تجاوزيّ الهواجس، ترنو فيه ومن خلاله إلى تحقيق جوهرها الإمكاني، الراني إلى الحضور فيما سيكون. وما سيكون يؤسّسه القارئ وحده؛ ولذا فإن مستقبل الكتابة - فيما يرى بارت - لا يستردّ إلا بقلب الأسطورة الموروثة، وجعل موت المؤلف ثمنا تقتضيه ولادة المتلقي[9].

وعليه، فإن الانتصار التقليدي لمترجم النص على مبدعه لن يلبث أن يتمرأى على حقيقته؛ خطوة مبدئية متآكلة، لا تمثل في صميمها سوى النمط الاستحواذيّ العميق، الذي ينتهي بامتلاك طرف وحيد أجواء النص، وسيطرته على جميع إيحاءاته؛ هو الطرف الممثل في ذات المتلقي؛ ملتقط إشارات النص، ومخرجها من محدودية مسارها الأفقي الظاهر، إلى لا نهائية ما تطرحه قراءاتها الحفرية الموزعة في جميع الاتّجاهات.

وثالث تفرّع عدمي يطبق على المترجم، ويعتّم دوره، يمكن ملاحظته من ناحية خارجية، بعيدة عن خصوصيات النص الأدبي، ومنطقه الانفتاحي، العصيّ، المنكفئ على ذاته، وفيها يتوارى حضوره لدى جمهور قرّائه إلى حد يغدو معه غائبا، متضائل التأثير، كثيرا ما يُتناسى جهدُه المضني في تطويع إشارات النص ونقلها إلى مجال استقبالي يفهمه المتلقي ويتفاعل معه،

وينسى بفضله حالة الضياع والاغتراب التي يفرضها تعدّد الألسن، واختلاف البيئات، ليظلّ بشكل شديد التخلخل والهشاشة، يطوّقه النسيان من كل الجهات، فلا يزيد على أن يبدو زائدة إبداعية، تمّحي ملامحها، وينطمس تأثيرها؛ فلا تشغل من ذهن القارئ سوى فسحة ضئيلة جدا، مدلهمّة،وهامشية، كثيرًا ما تتقلص تدريجياً وتذوب، فلا يبقى منها سوى صدى خافت لشخص اتُّفق على أنه محوّل النص وناقله، غير أن حضوره ـ في أحسن الأحوال ـ لا يتجاوز أن يكون اسما أخرس مثبتا أسفل الغلاف، في زاوية صغيرة، ومهملة، يعلوها عنوان الكتاب، واسم صاحبه متضخّمَيْن وناصعَيْن، بشكل يوحي أنهما المحور الوحيد المستقطب اهتمام القارئ، وأن كل ما عداهما وَهْم وباطل. ولذا كثيرا ما ينزلق اسم المترجم وتتآكل حروفه ـ على الرغم من أنه العنصر الفعّال الوحيد ـ مَمْحُوّة بهدوء، مخلّفة فراغا صامتا، لا يُؤبَه به، ولا تُستشعَر فداحتُه، وعمقُه؛ لأنّ ما يعلق بذاكرة القارئ هو اسم المؤلف الأصلي وحده، الذي لا مزيّة للمترجم إلا في النطق على لسانه، والتوحّد بكلماته، دون الخروج عن طوقها، أو محاولة التملص من سلطتها، وأسرها؛ مما يسوّغ ضآلة شأنه، ويجعل حضوره لا يتجاوز دور الوسيط الآلي، الذي لا يجيد من الكتابة سوى صداها، ولا يلتقط من وهج الكلمات سوى ظلال شاحبة لا روح فيها، تشي بعدميّة دوره من جهة، ولا جدوى حضوره من جهة أخرى.

وهذا ما يمكن تلمُّسه بوضوح منذ أزهى لحظات الترجمة، وأعرق أزمنتها؛ زمن الدولة العباسية التي اضطلع فيها العرب بنقل تراث الحضارة اليونانية، والعناية بشرحه والتعليق عليه، وتيسير فهمه، وتلقّيه.

وعلى الرغم ممّا لقيَه هذا الجهد من تشجيع الخلفاء ودعمهم ـ وعلى رأسهم المأمون ـ فإن بعض زفرات التذمّر والشكوى يمكن أن تُستشعَر من حين لآخر لدى كثير من المترجمين ، تنعّموا بصلات الخليفة وجوائزه، ولم يتنعّموا بتقدير الناس وعرفانهم، فلم يكن منهم إلا الأسف على جهد يُستنزَف، وطاقات تُهرَق وتضيع في الخفاء. ومن ذلك ما قاله حنين بن إسحاق (ت ٢٦٤ هـ) مترجم كتب الطب الشهير، ذو الصيت الذائع، متحسرا، واصفا غفلة جمهور الأطباء عنه وعن جهوده:

"يقولون من هو حنين؟ إنما حنين ناقل لهذه الكتب ليأخذ على نقله الأجرة، كما يأخذ الصنّاع على صناعتهم، ولا فرق عندنا بينه وبينهم... فهو خادم لأداتنا وليس هو عامل بها، كما أن الحدّاد وإن كان يحسن صنعة السيف، إلا أنه ليس يحسن يعمل به، فما للحدّاد وطلب الفروسية؟! كذلك هذا الناقل، ماله والكلام في صناعة الطب ؟!!"(7).

ويكشف هذا القول ـ وغيره كثير ـ عن حجم الإغفال والنكران، اللذين يجابه بهما المترجم على الرغم من كل ما يتكبّده من مشاقّ، لم يشفع له فيها انتصاره على النص، ولا إلغاؤه مسافات التصدع والافتراق بين أصله وفرعه، وصوته وصداه؛ لأنه ـ وفيما يظن عامّة القرّاء ـ ذو دور ثانوي لا ينتج الدلالة النصية، ولا ينفخ فيها فتأتلق وتحيا، وتقوم من العدم، والنسيان، بل هو ـ وفي أشدّ لحظات حضوره إيجابا والتماعا ـ لا يزيد على أن يكون مجرد قارئ ومتلقّ للنص (على الرغم من أنه قارئ طموح، غير عادي، لم يكتف باستهلاك النص، وهضمه، وتغييبه في سراديب ذاكرته، بل أراد أن يكون قارئا خارقا، ينازع النص أباه الأصلي ـ المبدع ـ ويمتلكه مخرجا إيّاه من دائرة التشرنق في حدود اللغة الواحدة، ليبثّه من جديد، مظهرا إياه في شكل لغوي جديد، به من الدلالات الجديدة ما قد يحيل إلى دلالاته الأولى، وبه ما قد يتعارض معها، أو يمتدّ فائضا عنها)

وفي جميع هذه التفرّعات الدلالية ـ المؤتلفة مع الأصل أو المختلفة عنه ـ يكمن إبداع المترجم، وتتبرعم عبقريّته؛ فهو مستهلك النص ومنتجه في الآن ذاته، والفرق بينه وبين المبدع

الأول أن هذا الأخير يقرأ الواقع ويمتصّ بعضًا من مفارقاته، ثم يعيد صياغتها من جديد بشكل متعال، لا يعكس الواقع مرآتيًا، بل يخترقه، ويتجاوزه. وينقلب عليه، مؤسّسا بهذا الانقلاب بنية الفن الواقعية أو بنية الواقع الفني، التي تستعصي على الحد والإحصاء، والنظر الأفقي الصامت، القانع بسماع صدى النص البعيد، الأجوف.

أما إبداع المترجم فلا يخترق الواقع بشكل مباشر وصريح، بل يخترقه بشكل مُلْتو، شديد التعقيد، يتأسّس تعقيده من كونه استجلاءً لما هو في جوهره استجلاءٌ؛ فهو لا يقرأ الواقعَ بل يقرأ قراءة الواقع، وبقدر ما تفرضه قراءة الواقع من انزياح وتحريف على مستوى اللعبة الكتابية، فإن الترجمة ـ أو قراءة القراءة ـ تأتي محمّلة بانزياح مضاعف، وتحريف متكاثف؛ فهي خرق من الدرجة الثانية وانتهاك لما هو انتهاك. وهذا ما قد يمنحها سمة إبداعية قصوى، تستمدّ قوّتها من افتراض أن النص الأدبي يزداد ألقًا وشموخًا كلما ازدادت الفجوة بينه وبين مرجعيات الواقع، وكلما تضاعف حجم اختراقه له، وتضادّه معه.

غير أن تلبّسها بشيء من الإيحاء الصوري لا ينفي كونها عملية مسخية بها كثير من السلب والقصور، يكفي لتبيّنهما ملاحظة ما يرتكبه كثير من المترجمين من زلات وأخطاء فادحة كفيلة بإطفاء جمرة النص، وإهدار بريقه، مما يمكن ملاحظته بجلاء من خلال معظم الترجمات الشعرية التي كثيرا ما يفشل المترجم في الحفاظ على ألقها الأول؛ فينقل بعضا من أطيافه المنطفئة ذات الحضور الكئيب الباهت، الذي لا يكاد يحرك في المتلقي شيئا.

وهو بفشله في الحفاظ على روح النص المتعالية الأولى إنما يؤكد بوضوح أحد مظاهر موته الأكيد؛ موته الفعلي الذي يهوي فيه صريع تمنع النص وعناده.

أما موته الثاني؛ موته الافتراضي الممكن فيتراءى لدى اصطراعه مع أبي النص الأصلي؛ المبدع؛ أو وريثه الشرعي؛ المتلقي، أو محيطه الخارجي؛ الجمهور، الذي يقابله بالجحود والنكران، ويغضّ طرفه عن كل إنجازاته.

وفي جميع هذه الحالات يتأكد أمر وحيد؛ هو عدمية حضور المترجِم وذبول كلماته، أما عدمية النص المترجَم ـ أو بالأحرى انتحاره ـ فيمكن استجلاؤها في الشق الثاني من البحث، وهو ما سيتبدى فيما يأتي:

٢- انتحار النص:

قبل الخوض في هذه الناحية العدمية يمكن الانطلاق من مبدأ نصي، يقوم على التسليم بأن النص الأدبي الخارق هو ذاك الذي يخترق كل الحواجز والأسوار. ويغيبها، متطلعا إلى المثول فيما وراءها، والتموضع فيما يتجاوزها من فضاءات دلالية، وبؤر تأثيرية كثيرا ما تظل مغيبة عن فضاءاته الأولى، مفترقة عنها، مؤسسة بهذا الافتراق قصورا لا يتجاوزه النص إلا إذا امتلك خصوصيات قرائية كاسحة تجعله نصا طموحا، لا يرضى بالتشرنق في أسر شكله اللغوي الأصلي، بل لا يكف عن الكشف عن رغبته في الاختلاف والتعدد مؤكدا ضرورة انصبابه في أشكال لغوية أخرى، يطل فيها ومن خلالها على قراء آخرين، ويمارس عليهم تسلطات جديدة تختلف عن تسلطه الأول، وتقيم معه أو بالافتراق عنه أحيازا استقبالية لا نهائية الامتداد، بها وحدها يتحقق وجوده الفعلي، وتتكمل كينونته الجوهرية؛ فهو لا يكون نصا إلا إذا أفصح عن رغبته في الخروج من ذاته، وعن لغته الأصلية، أما إذا كف عن ذلك، واكتفى بذاته، واقتصر على لغته، فإنه يموت، ويتوقف عن التحول، والتجدد، والحياة"[٨].

وهو بقابليته العميقة للترجمة، وطموحه الراني إلى تجاوز قيود لغته الأولى، والانفلات من أسر زمانه ومكانه الحميمين يفرض إشكالية اشتباكية كبرى، يبدو من خلالها السؤال الجوهري متعلقا بمدى حفاظ النص على إشراقه وحركيته الأولين، واستمساكه بأصوله المتعالية المفترضة، مما

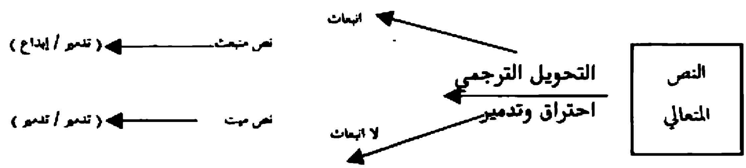
يطرح احتمالين مفترقين: قد ينطق النص في أحدهما بلسانه الإيحائي الأول، ويخلص له، وقد يتبرأ منه وينشق عنه، وينطق بلسان نكوصي أقل بلاغة وتأثيرا منه.

وفي أول الاحتمالين تسود حال من التآلف، والالتحام بين أصل النص وتفرعاته، وبؤرته وتخومه، أما في ثانيهما فتسود حال أخرى من الاغتراب والتعارض، بدا من خلالها الشرخ عميقا جدا بين الأصل والفرع والبؤرة، والتخوم.

وفي هذه الحال الاغترابية المتصدعة تبدو المشكلة الجوهرية متعلقة بحجم التنافر والنبوّ اللذين يعتريان النص في أثناء تحولاته اللغوية، وارتحالاته المفصلية.

وفيها يتراءى المفهوم الترجمي وقد غدا عملية حرق وتدمير، وإبادة؛ يموت فيها النص الأولي بلغته البدئية الأم، ويولد بدلا منه نص جديد، أو نصوص جديدة - بافتراض ترجمة النص إلى أكثر من لغة - يحتدم فيها الاصطراع بين صفتي التدمير والإبداع، والهدم والبناء، وتتراوح فيها الفاعلية النصية بين خمود كامل يموت فيه النموذج النصوصي الأول ولا يبقى منه سوى أشلاء متشعثة لا تفعل شيئا في المتلقي، وانبعاث كامل، يحترق فيه النموذج النصي احتراقا تاما، ثم لا يلبث أن يقوم من رماده نموذج نصي آخر، به من مظاهر الحركية ما يجعله حيًّا أبدا، وبه من التجدد ما يضمن له سلطة دائمة على المتلقي.

ويمكن توضيح هذين الاحتمالين في الخطاطة الآتية:



ويحيل هذا الازدواج الانشطاري المستبد بأعماق النص الترجمي إلى تضخم كثير من الكتل الافتراقية المحتدمة، بدت من خلالها العملية الترجمية مرتعا لكثير من التناقضات والتموجات الهادمة، يمكن تكثيفها في بؤرة اشتباكية واحدة، بعيدة الغور، يتراءى من خلالها الحضور النصي وقد تشظى منشطرا إلى حالات كثيرة، في كل واحدة منها تسود صفة التصدع والضياع بين أصل النص وتحولاته، إما من ناحية شكلية، يخلع فيها النص ثوبه اللغوي الحميم ويرتدي ثوبا جديدا، يتبرأ فيه من جميع دواله ويحتفظ بالمدلولات، وإما من ناحية صنفية، يصطرع فيها شكلا النص الاحتماليان ويصطدمان؛ كأن يكون النص في أصله شعرا، فيترجم ترجمة نثرية، أو يكون شعرا عموديا، ذا إيقاع مزدوج الانتظام، فينقل بشكل سطور أحادية، متفاوتة الانتظام.

وقد يتبدى حضوره النصي منشطرا من ناحية أخرى مرتبطة بقيمته وتأثيره، وتعاليه، تبدو معها الهوة عميقة، ومسافات الانفصال شاسعة جدا بين جوهر النص وعرضه، وأصله ونسخه؛ كأن يكون الأصل متعاليا والنسخة مبتذلة، مهملة، أو يكون العكس، فيبدو الأصل نمطيا والنسخة خارقة - وإن كان هذا الاحتمال نادرا إلى درجة الانعدام والاستحالة - ومن جميع هذه التشظيات النصية يتضخم تشظ جذري، يؤسس في صميمه الأزمة الترجمية العميقة، بكل ما يسيّجها من تنافر، واضطراب، وتبعثُر بدت معه الكينونة النصية فاقدة هويتها الجوهرية؛ تتقاذفها احتمالات العلوّ الساكن أعماقها - ونعني به حضور النص بشكل إمكاني لم ينفتح فيه بعد على مفارقات الترجمة - والدنو المقدر عليها اقتحامه، متبديا بوضوح لحظة انفتاح النص على الآخر، وارتدائه أثوابا كثيرة تفترق دلالاتها عن دلالات ثوبه الأصيل، الذي كثيرا ما يستأثر

بامتلاك خارق الإشارات ومتعاليها، تاركا ما سواها من المبتذل والآسن إلى غيره من الأثواب التي يمكن تفريعها إلى شقين مختلفين: أحدهما خارجي يلحظ لدى ترجمة النص إلى عدة لغات، وانفتاحه على أنظمة لغوية مختلفة فيما بينها ومفترقة عن بعضها افتراقا جوهريا كاملا. والثاني داخلي، يتلمس لدى انشطار النص إلى عدة أشكال داخل النظام اللغوي الواحد، أو بمعنى آخر ذيوع ترجمات كثيرة لنص واحد بلغة واحدة، تعكس في تعددها وكثرتها ـ الترجمات ـ خصب النص المترجم وحيويته المتجددة.

وبالتحام هذين الشقين ـ الخارجي والداخلي ـ وحلول الواحد منهما في الآخر، تتكاثف صفة التنافر، الاصطراع بين النص الخارق ذي الصفات المثلى المتموئلة في صميم لغته الأولى، وبقية أوجهه المستعارة، التي تتفاوت درجات اقترابها وابتعادها عن النص الأب.

ولا نعني بدرجات الاقتراب ما قد يتبادر إلى الذهن من محاكاة النسخ أصلها محاكاة نمطية تتماهى فيها معه تماهيا سطحيا، يتقاصر عن ولوج أعماقه، وإدراك أسراره ومنغلقاته، بل نعني بها المحاكاة الانقلابية الدورانية، التي تخترق فيها النسخة حواجز اللغة، وتحطمها، مستحوذة بذلك على جوهر النص الأصل، وملتقطة جمرته الألَقية وإشعاعه المستديم.

وهي غاية عصية، شديدة التمنع إلى حد الحلم والمثال، يبدو فيها ومن خلالها النص وقد غدا مشروع تجاذب ضار بين كل من أصله ونسخته؛ كلاهما يعادي الآخر، ويتضاد معه، وينأى بنفسه منفصلا عنه، فارضاً على المترجم عملية اختيارية كبرى، يضطر فيها إلى الإصاخة لنداء أحد الطرفين وإغفال صوت الآخر.

وغالبا ما تكون استجابته مكرسة لنداء النسخة. فيعمد إلى نقل النص وفق ما تفرضه قواعد اللغة الثانية، وما تقتضيه مرجعياتها، رغبة منه في وصل ما ينقله بذهن المتلقي من جهة، وإشعاره بأنه يقرأ نصا أصيلا لا دخيلا من جهة أخرى. وهذا ما يمكن ملاحظته بوضوح في كثير من الترجمات العربية التي تنقل نصوصا شعرية أجنبية معتمدة العروض الخليلي، بوصفه سبيلا توسطيا يتيح لما تم نقله أن يستقر بهدوء في ذهن المتلقي، بعيدا عن أي تنافر أو نبوّ يمكن أن يعتريا مجالات تلقيه، أو يشتتا افتراضات قراءته. وخير مثال على ذلك ما قام به سليمان البستاني من اضطلاع بترجمة إلياذة هوميروس، ملزما نفسه باتباع الإيقاع الخليلي وسيلة يلطف بها حدة التوتر الناشئ عن الانتقال من خصوصيات تصويرية يونانية إلى خصوصيات عربية بها من التضاد مع سابقتها ما يجعل العلاقة بينهما اصطراعية هائجة، تشي بمدى ما سيثقل به النص الناجم عن تواجههما من ثغرات، ومساحات جوفاء، قد لا تنجح في ملئها أشد الطرائق صمودا وتماسكا، وعلى رأسها الطريقة الآنفة الذكر؛ طريقة وصل المترجمات بذهن المتلقي، وجعلها حية، منسجمة مع بيئته القرائية الأولى. وذلك لما ستؤول إليه هذه الطريقة ـ حتما ـ من ابتلاع مرجعيات لغته الثانية مرجعياته الأولى، واستحواذها عليها بشكل صارخ، تبدو معه الترجمة عملية سلب ونهب، واحتراب تمتص فيه اللغة المترجم إليها كل شيء. ولا يبقى من خصوصيات النص الأصل أي شيء سوى اسم صاحبه، وقد يمّحي هو أيضا، ويزول في عتمة النسيان والضياع، كما هو الحال مع كتاب "كليلة ودمنة" الذي لا نني ننسبه إلى مترجمه ابن المقفع بعد انطماس اسم مؤلفه الأصلي، وكما هو الحال أيضا مع المنفلوطي الذي اقترن اسمه ببعض أسماء الكتب ـ كالفضيلة، والشاعر، وماجدولين ـ يخالها القارئ من تأليفه، وهي في واقع الأمر من مترجماته.

ويستدعي هذا الإشكال الانفصامي الذي يتبرأ فيه النص من أصله وينشق عنه، إشكالات أخرى تضج اشتباكا وتعقيدا، وتحيل جميعها إلى تدهور المفهوم الترجمي واحتضار آثاره، وملامحه التكوينية العميقة، ومن ذلك ما تحاول الترجمة التقاطه من إيحاءات نصية وتأثيرات، تعد في جوهرها البنية النصية العميقة التي لا يكتمل وجود النص إلا بها؛ فترجمة عمل ما ليست

في محاكـاة بنائه الصوري وتشكيله اللغوي ولا هي في تأدية معانيه الأولى تأدية نمطية دقيقة، وإنما هي في استلال ارتساماته وتأثيراته على المتلقي، أو بمعنى آخر هي في استلال جذوته المتقدة وبؤرته العميقة التي بها وحدها يتوهج النص ويشع جوهره.

وعلى الرغم مما تطرحه هذه الغاية من طموح نصوصي أصيل، وتطلُّع يأبى إلا أن يتجاوز السطح ليلتقط العمق ويستجليه، فإن بعضا من المثالية الحالمة يمكن أن تحيط بهذا الطرح وتطبق عليه حائلة دون تحققه الثبوتي المنجز بالفعل؛ لأن مثل هذا الطموح الترجمي الراني إلى التقاط الأثر النصي دون سواه لن يلبث أن يصطدم بحقيقة صلدة؛ هي زئبقية الأثر وامتناعه عن كل حصر وتقييد؛ فهو بنية انفلاتية متقلبة، ذات حضور خصب، لا نهائي الأوجه، يتغير من قارئ إلى آخر، ويستعير ملامح كثيرة، تختلف من لحظة إلى أخرى، وتحيل باختلافها وتعددها إلى نمو نصوص كثيرة تنبثق من النص الواحد، وتحيل إلى أمر وحيد؛ هو استحالة الإحاطة بالأثر النصي في صميم التشكيل اللغوي الواحد، فضلا عن الإحاطة به وقد سكن وتموأل في تشكيلات لغوية أخرى، تختلف اختلافا جوهريا عن سابقها وتحيل إلى تشكل آثار نصية جديدة، تفترق ـ حتما ـ عنه، وتؤسس بدورها وبالتوازي معه احتمالات قرائية متجددة تمتد، وتتنامى، لتبلغ اللانهاية.

وفضلا عما تفرضه قراءة النص من انفجار إيحائي تتشظى بموجبه الدلالات وتتبعثر القصديات مزدحمة في ذهن المتلقي، مصعدة انطباعاته، بشكل حركي، شديد التقلب، والدوران، متمنع على محاولات الحصر والالتقاط، فإن جوهر تكوين النص وآلية تأثيره تفرض مثل ذاك التمنع، والاستعصاء، بوصفه ـ النص ـ ليس مجرد سطر من الكلمات ذى معنى أحادي، ولكنه فضاء متعدد الأبعاد، تتزاوج فيه، وتختصم كتابات متنوعة، دون أن تكون أي منها أصلية؛ فهو نسيج تمثلات ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[9]، به من التعقيد والالتواء ما يجعل هويته المفصلية مثقلة بكثير من التعدد والاختلاف؛ تلتقي فيهما كثير من الأسئلة والفجوات، ويشير النص المحوري الواحد إلى نصوص صغيرة كثيرة. تتجذر في أعمق أنسجته، وتستبد بمجالات تأثيره وإشعاعه، متفاوتة في درجات تسلطها على المتلقي خفاء وجلاء، وعنفاً وليناً يعكسان في صميمهما تشذر كينونة النص، وانفتاح أجزائها ومكوناتها على ما لا يتناهى من الفضاءات الإبداعية، والبؤر المعرفية التي تحيل إلى ثراء المفهوم النصي من ناحية، واستحالة التقاط آثاره وصبها في قوالب أخرى من ناحية ثانية؛ مما يعني أمراً وحيداً هو ضياع المسعى الترجمي وتخبط خطواته الإجرائية في عتمة ما يفرضه النص الأدبي الحي من افتراضات تأويلية متجددة لا يسبح المرء في لججها الغامر مرتين.

وينبني عن هذا الخصب النصي، وانفتاح المقصد الأدبي على أكثر من شكل واحتمال، توضح ملامح إشكال تحويلي جديد، يتعلق باستراتيجية النقل الترجمي نفسها، التي كثيراً ما تنطلق من أحد أمرين: الشكل ـ انطلاقاً من الوفاء النمطي للأصل ـ أو المعنى ـ انطلاقا من الرغبة في تجاوز النمطية ـ ونعني بالجانب الاستراتيجي الأول الجانب الشكلي المتوخي دقة النقل وأمانته، وتطابقه الحرفي الحميم مع أصله وأبيه؛ مما يؤدي ـ حتما ـ إلى فشل مثل هذه الاستراتيجية التي لا ترى في النص سوى صفوف متراصة من الكلمات، ترتبط الواحدة منها بمجاوراتها ارتباطا أفقيا أصم، يكفي لاستيعابه أن تستعاض كل كلمة فيه بأخرى ترادفها من اللغة المقابلة، وتؤدي الغرض التأثيري نفسه.

أما الجانب الاستراتيجي الثاني، الجانب المعنوي الذي ينظر إلى النص على أنه نسيج تراكمي، متعدد الأوجه، لا نهائي الأبعاد، فيمكن ملاحظته بوضوح لحظة اختراق المترجم حواجز النظام اللغوي الأصل؛ مما يجعله حريصاً على الاكتفاء بتلقف بنية المعنى، عاداً إياها سبيلا

تنفيسيا، يتحرر فيه من سلطة الأصل، ولذا يظل النص محتفظاً بالدرجة الشعرية نفسها التي لازمته في بيئته الأولى.

ومع كل ما يفترضه هذا التملص من حركية وتجدد، وهواجس نزوعية تنقلب على ما يشوب رونق الإبداع وصفاءه، فإن في عمقه الصميمي الغائر يتضخم ملمح تهديمي تبدو من خلاله الترجمة وقد غدت عملية تدميرية تقضي على الجوهر النصي العميق الذي لا يتأسس إلا بتكاثف انزياحاته اللغوية وإمعانه في تجاوز المعيار المعنوي النمطي، الذي لم يعد فيه منطق الكتابة قائما على بنية التشابه والائتلاف، بل غدا متموئلا في جوهر ما يفرضه منطق التعدد والاختلاف من انقلاب على السائد وزعزعة للمألوف، وتحد صارخ للقارئ الذي تحرر من كونه عنصرا خارجيا سطحي الفعل والتأثير ليصبح المحور الدوراني الفعال؛ يحاور النص ويستنطقه، ويهدمه ثم يبنيه.

ولا يتأتى هذا الهدم والبناء إلا عن طريق استجلاء بنية النص اللغوية التي تجمع بين كونها ثوب النص الخارجي من جهة، وبؤرته العميقة من جهة أخرى؛ مما يعني تجمع الفاعليات القرائية كلها في فسحة تأويلية واحدة؛ هي الفسحة الشكلية. التي غدا حضورها "متحدا بالفعل اللساني، ومشكلا نظاما متناغما من العلامات والعبارات التي تحاول أن تبوح، ولكنها لا تقول؛ لأن ما يمكن قوله متبعثر عبر تفكك الخطاب، ومتوار خلف مجموع انزياحاته الدلالية"(١٠) مما يؤكد القول بأن جوهر النص التأثيري، ولبه العميق لا يمكن أن يتبرعما إلا من خلال تشكيله اللغوي وعلاقاته النسيجية؛ علاقاته التجاورية التي تقترن فيها اللفظة بالأخرى، وتحقق باقترانها حدا أعلى - أو أدنى - من الشعرية، قد لا تحققه في علاقة تجاورية أخرى؛ مما يجعل من الترجمة المنطلقة من استراتيجية المعنى معولا عدميا، يضرب في الصميم مبدأ الاستقطاب القرائي، ويئد جوهر النص الإيحائي؛ جوهره العلائقي المتعالي، مكتفيا بالتقاط بنيته الهامشية المبتذلة - بنية المعنى - التي قال عنها الجاحظ بأنها مطروحة في الطريق؛ يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. أي أن الترجمة المعنوية - وانطلاقا من هذا المبدأ - لا تفعل شيئا سوى التبرؤ من الجوهر النصي المتعالي، والتهافت على العرض المهمل المستباح، المرمي في طرقات التعبير.

وهي فضلا عن هذا تؤكد حالة قصور دنيا، لا تتجاوز لحظة الضرورة النصية، أو لحظة التوصيل، التي يمكن تشبيهها بعملية انسلاخ منفصم الأجزاء، ينشق فيها المستوى التوصيلي الأدنى - وهو المعنى - عن مستواه الإيحائي الأعلى؛ مستوى التشكيل الجمالي. وبعد أن ينشق عنه، يرتدي ثوبا آخر غريبا، يحاول أن يكون امتدادا لثوبه الأول المؤتلق، ولكنه - في أغلب الأحيان - ثوبٌ بال، ينقص من درجة شعريته وأدبيته، ويجعل من محاولة قراءته واستجلائه عملية نكوصية كبرى، أو محاولة قرائية من الدرجة الصفرية الدنيا، لا يمثل فيها الجسد النصي الأصيل بكامل حضوره واكتماله، وحيويته، بل يمثل فيها ظله السرابي الخادع، وصداه الرجعي البعيد. وشتان ما بين الظل والقوام، والصوت والصدى!!

ويقود مثل هذا الانفصام المستبد بهوية النص المترجم إلى توضح ملامح انفصام ثان يتعلق بامتداد تلك الهوية، وحضورها الثاني المتكمل عن طريق القراءة، أو عن طريق استجلاء تشكلات النص وارتسامات كلماته وجمله، وفقراته.

ولا تتحقق هذه القراءة إلا عن طريق تحقق حالة اختراق تهديمي، يتجاوز فيها القارئ سطح النص وضفافه القريبة؛ ليحاول الوصول إلى جوهره الحميم، وهدم ركائزه الجامدة، وأسواره الرتيبة. ولن يصل إلى هذا إلا بتحقق حالة ثانية تناقض الأولى وتتضاد معها، وهي حالة ائتلافية هادئة، تفترض توحدا - لا كليا مطلقا - وإنما - وفي الأقل - انسجاما ذا حضور أعلى أو أدنى، يتآلف فيه الجوهر وأسواره، والعمق وإطاراته، وهذا ما يحيل بدوره إلى النص الترجمي، وما يسود

أجـزاءه الداخليـة والخـارجـية ـ أو التبـئيرية والـتأطيرية ـ مـن انفصـام وتفرق، كثيرا ما تتسع فجواتها، وتمتد إلى اللانهاية.

وفي هـذا مـا يؤكد افتراض كينونة النص المترجم، بوصفه بنية انشقاقية، متشرذمة الحضور، تـتكاثف فـيها المفارقـات السـالبة وعلامـات الجـدب والنقصـان، وتعلو فيها صفة التصدع والغياب المهيمـنة على تمظهرات النص من جهة، ومرجعياته المهملة من جهة ثانية، مما يمكن تلمسه بدقة ـ كما ألمحنا سابقا ـ لحظة قراءة النص وتفعيل[11] آلياته التكوينية.

وتـأتي هـذه الـلحظة لتؤسس حضورا ثانيا يستند إلى الحضور النصي الأول ـ الحضور البدئي الـذي يمـثل فـيه الـنص بحـياد وصمت ـ وينبني عن اجتماعهما تكمل الكينونة الإبداعيـة التي لا توجد بالفعل، ولا تتجاوز حالة التشرنق والكمون إلا باجتماعهما، وتماهيهما.

وهـنا يـتجدد الإشـكال الجوهري عن إمكان تكمل كينونة النص المترجم، وتوحد حضوريّه ـ الحـيادي والتفعـيلي ـ ونحـن فـيما سنفترضـه قـراءة إنمـا نقـوم بقراءة إبداع المترجم لا بقراءة إبداع المترجم عنه.

ومـن جهـة ثانـية، وانطلاقـا مـن الـمنظور الحداثـي الـمنطلق أساسا من دراسة النص نفسه، بوصـفه مجـرة مـن العلامات، وبنية مستقلة لا تعي إلا ذاتها، ولا تتأسـس جمالياتها إلا منها، فإن إشـكالات أخرى كثيرة، لا تلبث أن تتضخم، وتمتد، متسائلة عن مدى ما سيثقل به النص المنقول بشـكل رديء مـن اسـتحالة اسـتجلاء جمالـياته الأصيلة، ومدى ما سيؤول إليه ـ من جانب آخر ـ الـنص الـمنقول نقـلا جـيدا مـن ضياع هوية، واهتزاز حضور، وانشطار ضاع فيه جوهره العميق بين بـاطن وظاهـر متضـادين، ومضـمون يباين الشكل مباينة كبرى، ويجر معه سؤالا جديدا عن جدوى هـذا التـباين، مـن جهـة، وعن قيمة اندماج مضمونين مختلفين من جهة ثانية، وكون هذا الاندماج والتداخل كمن يرتدي ثوبا على غير مقاسه من جهة ثالثة.

ولـدى تضخم هذه الإشكالات، وبلوغها حدا أعلى من الاشتجار، والتشابك، يتراءى إشكال جوهـري جديـد، يـتفرع مـنها جميعها، ويحيل إلى مسلمة قرائية تقول إن النص إنْ هو إلا نسيج فضـاءات بيضـاء، وفجـوات يـنـبغي ملؤهـا، ومن يبثه يتكهن بأنها (فجوات) سوف تُملأ، فيتركها بيضـاء"[12]، منـتظرا قدوم القارئ الفطن الذي يرتق تخرقاتها، ويفعم خواءها ويفك ـ في أثناء ذلك كله ـ شفراتها ومستغلق ألغازها وإشاراتها.

وهـو في قمـة اضـطلاعه بهذا الدور المفصلي الأساس لدى حواره مع النص الأصيل ، يعجز ـ لا محالـة ـ عـن لأم أبسـط فجـوة تعـبيرية، تعـترض طريقه، وتحول دون سيرورة فاعليته التأويلية لحظة تعامله مع النص المترجم المغترب عن أصله وبيئته.

وبغض النظر عن كون هذا النص ـ في غالب الأحيان ـ لا يزيد على أن يكون نسخة خامدة، شـوهاء، تفـتقر إلى أدنـى مقـوم جمـالي، فـإن مـا يحتشـد بـه مـن فجـوات بيضاء، تتضاعف كلما تضـاعفت تـرجمات الـنص وتضـاعفت مسـافات ابتعاده عن أصله، يكفي لجعله ـ النص النسخة ـ فسحة اختلاف حاد، يمتلئ بالتناقضات ومسافات التضاد، وتصطرع في داخله كثير من التوترات، متفرعة إلى توتر داخلي، تبدو من خلاله فجوات النص الأصيل وقد اكتسبت صفة ارتجاجية عنيفة لا تثبـت معهـا عـلى حال، وهذا لدى انصبابها في صميم فضاء النسخة، ووصولها إلى حالة قصوى مـن التبلـيل والاضـطراب، تظل فيها بعض الفجوات جوفاء، خاوية، وترتق أخرى تلقائيا، وتبقى ثالثة مهلهلة غامضة، يتراوح حضورها بين السكون المطلق والحركية المطلقة.

وفي جمـيع هذه التوزعات تسـود حال وحيدة من التغاير، يبدو فيها ما كان متخرقا في فضاء لغـة النص الأولى ملتحما في فضاء لغته الثانية، أو يحدث العكس؛ فتبدو الفضاءات الملتحمة الأولى متشعثة ومبعثرة حال انفتاحها على نسيج نصي جديد؛ هو نسيج النسخة.

وبتجذر هذه الثغرات أعمق أنسجة النص المترجم، واستبدادها ببؤره العميقة استبدادًا آسرًا، يستحيل معه لحمها، أو بعبارة أدق: يستحيل معه استجلاؤها، أو إعادة إنتاجها، يتوضح أمر وحيد؛ هو أن النص المترجم نص غير قرائي، أو هو نص أخرس لا يستنطق؛ نسيج غربالي، قدره أن يحتضن الموت كما تحتضنه جثة ثقبها الرصاص؛ يخضع له ويتماهى معه ويعجز عن التحرر منه.

وبتوالي ترجمات النص وتعدد أشكاله، وأنظمته، وأثوابه اللغوية، تتضاعف فجواته المحتملة وتكبر مسافات خرسه، وموته، متسعة، ومتكاثفة بشدة، كثيرا ما يبدو معها الفضاء النصي الغربالي - المهلهل والمتآكل أصلا - وقد شرعت جزيئاته في التآكل من جديد، منحلة الأنسجة، مفككة العناصر، جوفاء إلى حد لم تزد فيه على أن تتحول في النهاية إلى فراغ أجوف، محشو باللاشيء؛ فراغ من الفجوات والثغرات المتصلة. وهذا ما يجسد التفرع التوتري الثاني؛ التفرع الخارجي، الذي لم تنغلق فيه عدمية النص المترجم على نسخة وحيدة فحسب، بل انفتحت على جميع نسخه، وأشكاله الاحتمالية.

وفضلا عن توضح ملامح هذا الجانب العدمي المتموئل أعماق العمل الترجمي، والمرتبط أساسا بالقارئ ودوره التفعيلي، المشتبك مع ما يعترضه من إشارات ودلالات، فإن من الممكن تلمس جانب عدمي ثان، يرجع إلى علاقة النص الأدبي المتعالي بمرجعياته الواقعية التي كثيرا ما تربطه بها علاقة خرق، وتجاوز، يبدو فيها ومن خلالها - النص - ذا حضور جامح، متمنع، شديد الصلف، مشرئبا دائما إلى استباق المنجز الواقعي الراهن، وتحطيم سلطته وقبحه، ومعطياته السكونية الآسنة، التي لا تتبدد وحشتها إلا لحظة اصطدامها بمنجز جديد، متعال، وحركي؛ يوجده الفن، ويفتك عناصره المتوهجة، المشعة، من رماد الواقع وذبوله.

ولدى إسقاط هذه المبادئ الاستباقية - التي لا يقوم نص أدبي متعال دونها - على كثير من المشاريع الترجمية، يمكن تلمس احتمالين متضادين: يضطلع في أولهما النص المترجم بأداء الدور الاختراقي نفسه الذي قام به أصله، ويفشل في ثانيهما عن ملاحقة أدنى بارقة تجاوزية يمكن أن تحيل إلى شيء من الانتصار على الواقع، وترويض نبوّه.

وهنا يمكن استنتاج أمر وحيد؛ هو أن النص المترجم الفاشل، أو القاصر عن اختراق بؤرة الرتابة والنشاز التي اخترقها أصله، إنما هو نص نكوصي مضاعف الهدم؛ يكرّس سلطة العدم بقوة، ويضيف إلى عدمية الواقع عدمية نصية أشد فتكا بكثير من سابقتها.

الخلاصة:

ختاما، وبعد استجلاء بعض مما يطوق المشروع الترجمي، وصانعه - المترجم - من ذبول، وانطفاء، ولا جدوى، يمكن القول بأن هذه الملامح العدمية المدمّرة في قمة عصفها بالمترجم ونصه وقارئه، تتراءى وقد تضمنت مفارقة مفصلية كبرى، تتضح معالمها لحظة تعلقها بالمترجم من خلال ما هو مسلم به من كون هذا الأخير قارئا طموحا، غير عادي؛ قارئاً متعالياً لم يرض بغير اقتحام فضاءات ما يختار من نصوص، مضطلعا بتطويع تشكيلاتها، وتحويل آثارها ومقصدياتها إلى مجالات لغوية جديدة، مؤتلفة مع وعي قرائها الجدد. وهو في أوج اضطلاعه بهذا الدور الحيوي، وفي أوج حركيته وتعاليه، وانطلاقه، يهوي ميتا؛ ويهوي قلمه معه، صريعَيْ تمنع اللغة، واحتباس إشاراتها، ناذرَيْن نفسيهما قربانا في مذبح الكتابة، وملاحقة الوهج المستحيل.

أما النص المنفتح على الترجمة؛ النص الذي تحدى العدم، وطعن الموت، وأضاء، وأحرق في لغته الأولى، فيحكم على نفسه بالموت بمجرد انفتاحه هذا؛ فهو نص عجائبي، كثير الإدهاش؛ يموت لحظة ميلاده - لحظة رفضه التشرنق والاكتفاء - وينتحر حين يحلّق ويشع، وفي قمة تعاليه

ينحني، وفي قمة ائتلاقه يذبل، وكأن استمراره حيا يتوقف على استمرار وفائه لتشكيله الأول الأصيل؛ تشكيله القدري الذي لا فكاك منه إلا إلى الموت، والانضواء.

وهذا ما يوضح الجانب الثاني من المفارقة لحظة انفتاحها على النص وتجذرها أنسجته المفصلية، العميقة.

الهوامش :

(١) الحيوان، أبو عمرو الجاحظ تحقيق : عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده، مصر، (د. ت)، ٧٦/١.

(2) Le Traducteur Déchiré , Florence Herbulot, Études traductologiques, Paris, 1990, P269,270.

(٣) ذكر جبرا إبراهيم جبرا في كتابة "ينابيع الرؤيا" ص٩ قولا لهمنغواي وصف فيه أفضل تدريب ذهني لمن يريد أن يصبح كاتبا، فقال: "لنقل إن عليه أولا أن يخرج ويشنق نفسه؛ لأنه يجد الكتابة الجيدة صعبة لدرجة الاستحالة، ثم يجب قطع حبله دونما شفقة، وإجبار نفسه على الكتابة بأحسن ما يستطيع لبقية حياته؛ على الأقل، ستكون لديه قصة الشنق ليبدأ بها".

ينظر "ينابيع الرؤيا" ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩

(4) Le traducteur déchiré , P 267.

(5) S / Z , Roland Barthes, Éditions du Seuil , Paris , 1976, P 116

(6) Le bruissement de la langue , Roland Barthes , Éditions du Seuil , Paris , 2000 , P 63.

(٧) عيون الأنباء في طبقات الأطباء، أبو العباس بن أبي أصيبعة، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٦ ٢/١٥١.

(٨) في الترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، دار الطليعة، بيروت، ط١، شباط، ٢٠٠١، ٦١.

(9) Le bruissement de la langue , P 67.

(١٠) الكتابة وإشكاليات المعنى، الطاهر رواينية، مجلة التبيين، ع٦، ١٩٩٣، الجزائر، ص٨٨

(١١) التفعيل (Actualiser) — فيما يرى أمبرتو إيكو — هو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على النص، ساعيا إلى إدراكه، ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة.

ينظر : القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٦، ص ٦١

(١٢) م ن،ص ٦٣.

تفسير الطاعون: كتابة تاريخية تقوم على مُحاكاة الواقع

فلورانس شانتوري / ت: خليل كلفت

في الفرعين المعرفيين اللذين اهتمّا بتمثيل الطاعون، تاريخ الطب وتاريخ الفن، نلتقي بتصوريْن متناقضين تماما تجاه أيقونات هذا المرض. وفي نظر مؤرخي الفن، أظهرت الممارسة التصويرية picturale لعصر النهضة شبه غياب لتمثيلات المصابين بالطاعون ويدافع العديد من بينهم عن الفكرة القائلة بوجود قصور في إنتاج الصور في زمن الطاعون. وعلى العكس ففي ميدان تاريخ الطب، يلاحظ المؤرخون وجود كمية من أيقونات الطاعون. ورغم تباعد هذين التفسيرين فإن كلا الفرعين المعرفيين ينطلقان من نفس المفهوم في التدوين التاريخي الذي ينظم هذا الإنتاج التصويري.

وتمثل الدراسات التي تتناول الفنون البصرية في زمن الطاعون التجسيد المباشر لما تقوم بتفسيره، فالخطاب حول أيقونات الطاعون قد سمح لنفسه بالتأثر بالمتخيل imaginaire الذي صنعه الطاعون وفي الوقت ذاته بالرؤية الرومانسية للمشهد الحافل بالجثث والجيف. وإذا كانت معاني التشاؤم، والانحطاط، والشعور بالإثم، ووجود الموت في كل مكان، تمثل مجموعة متنوعة من مشاعر فترة الوباء في ثقافة القرن الرابع عشر Trecento(*)، فإنها ليست مع ذلك سوى تفرعات. وعند اندماجها في نسق خطاب المؤرخين فإن استعمالها يُظهر الالتباس الذي جرى صنعه بين تقييم عصر سابق دمج المؤرخ لهذا الرأي في فكره.

ديكاميرون بوكاشيو

لقد تشكلت هذه الكتابات التاريخية التي تقوم على محاكاة موضوعها انطلاقا من نصّ معياري مكرّس هو *ديكاميرون* *Décaméron* بوكاشيو Boccace التي قام بتأليفها في منتصف القرن الرابع عشر[1]. وتمثل الـ *ديكاميرون* قصة سبع شابات وثلاثة شبان يهربون من مدينة فلورنسا إبان وباء الطاعون في ١٣٤٨ ليلجأوا إلى الريف. وخلال عشرة أيام، يحكون كل مرة عشر حكايات. وفي حكاية اليوم الأول، يصف بوكاشيو وباء الطاعون في ١٣٤٨ من خلال عناصر وبائية épidémiologiques (**) وإكلينيكية وسلوكية، تدل على أن الوباء كان يُعاش كنوع من القضاء والقدر. وبعد أن حدّد مكان وعام قدوم الطاعون، يبيّن بوكاشيو سببية الوباء ـ النجوم أو العدالة

الإلهية ـ وأصله الشرقي. وفي الحال يظهر طابعه الحتمي: "ما من تدبير من تدابير الحكمة أو الحيطة البشرية كان فعالا في مكافحته" (Boccace, 1994: 38). ويجري تصوير الشراسة القصوى للمرض عن طريق مثال استثنائي للعدوى: "أصغوا إلى المشهد العجيب الذي ينبغي أن أرويه لكم: لو لم أره، مثل كثيرين، بعينيَّ هاتين، ما كنت جرؤتُ على تصديقه [....] كانت الأسمال البالية لرجل فقير مات من الطاعون ملقاة في الطريق العام، فوجدها خنزيران و، كعادة هذا الحيوان، أمسكا بها أولا بالخطم، ثم بالأسنان، ودعكا بها الوجنتين وبعد أقل من ساعة، وكانا قد أخذا يترنحان قليلا وكأنهما شربا السم، سقط الخنزيران ميتيْن فوق الأسمال البالية التي كانا قد أمسكا بها لسوء الحظ"(Boccace, 1994: 40) .

ثم يُورد بوكاشيو قائمة بالتدابير المتخذة في زمن الطاعون، ولكنها، سواء كانت ذات طابع حكومي، أو ديني، أو طبي، فقد بقيت بلا تأثير. وبالتالي فإن الطابع الجماعي والشرس للظاهرة وعجز الطب تجاه المرض هما ما يجري إبرازه لنا بهدف تعزيز فكرة الاستسلام من جانب المرضى.

وفي الـ *ديكاميرون*، يجري تفسير السياق على أنه سياق رعب عنيف مفاجئ ومطلق ينتهي إلى ردود فعل جمعية تتمثل في اليأس الكلي. وتغدو الصلة بين المرض البيولوجي والمرض الاجتماعي أكثر فأكثر رهافة واضمحلالا. وسرعان ما ينتقل السرد إلى الوقع السيكولوجي للطاعون على المجتمع. ويصف بوكاشيو الخوف من المرض، والقلق من العدوى، والتصرفات الرُّهابية (الفوبية) الناشئة عن هذا. ووصف الاستسلام هو ما يجري تقديمه إلينا لنقرأه. وفيما يتعلق بالفلاحين، يلاحظ بوكاشيو: "هذا هو السبب في أنهم أصيبوا بلين الطباع مثل سكان المدن، فلم يعودوا يبالون بمنافعهم ولا بأيّ شأن آخر: على العكس، لم يعد الكل يثابرون على تنمية المنتجات المقبلة لقطعانهم، وأراضيهم، وثمرة أعمالهم الماضية، كأنهم ينتظرون الموت في اليوم نفسه...." (Boccace, 1994: 45).

ويشدد بوكاشيو على الطابع المرضي، ويصف باليه الحانوتية، والمقابر العامة، والمآتم. وفي سياق السرد، يصف بوكاشيو سقوطا فرديا بقدر ما هو جماعي يتجلى من خلال ظهور حالة فوضى في المدينة، ومن خلال ترك الجثث وسط الشوارع، ومن خلال أمثلة للسلوك المنحلّ: "قدَّر آخرون، على العكس أنه، في مواجهة مثل هذا المرض الوبيل، ما من دواء أكيد المفعول سوى كثرة الشرب، والتمتع بوقت طيب، والانطلاق في الغناء واللهو هنا وهناك، ومحاولة إشباع كل الرغبات، والضحك والاستخفاف بما يجري: وحملوا أنفسهم على أن يتصرفوا كما قالوا، فكانوا يجرون نهارا وليلا من حانة إلى حانة، يشربون بلا ضابط أو رابط، خاصة في بيوت الغير...." (Boccace, 1994: 40). ويؤكد بوكاشيو على الإحساس الجديد بعدم الحياء، والكفّ عن الرعاية، وفقدان الإحساس البشري بالتعاضد: "تسللت هذه المحنة بمثل هذا الرعب إلى قلوب الرجال والنساء، إلى حد أن الأخ هجر الأخ، والعم ابن الأخ، والأخت الأخ، وفي كثير من الأحيان الزوجة زوجها" (Boccace, 1994: 42). وتتراوح تشكيلة المواقف الموصوفة من الهستيريا الجماعية إلى الاستسلام تجاه قوة مجهولة.

وفي عصر كانت فيه كل فكرة ميكروبية أو وبائية غائبة، انتهت عناصر فكرية إلى تكريس الطاعون كنوع من المصادفة وموضوع للوساوس والكبت أكثر منه كسرد تاريخي. وبالفعل فإنه في أدب العصور القديمة، عبر قصص الأوبئة عند ثوكيديدس Thucydide، ولوكريسوس Lucrèce، وسينيكا Sénèque، كثيرا ما نجد رؤية تجعل من الطاعون ظاهرة شاملة، ويتحول الوباء إلى نظرة مرعبة للوباء، تُفهَم فيه فكرة الآفة على أنها كارثة تكشف عن إضفاء طابع جمالي على ما هو مرضي. وفي القرن الرابع عشر، طرحت قصة بوكاشيو لعدة قرون، الموضوعات المعتادة topoi الملازمة لتصور الطاعون. ففي إطار حضري من الناحية الأساسية، يُفهَم المرض على أنه دمار شامل

يتم بشكل مفاجئ. والحقيقة أن طابع الرؤية والمشهد الذي لا يُحتمل - عندما يكون المطلوب على وجه التحديد هو التحمل - سوف يستعين به مؤلفون عديدون يستخدمون الـ *ديكاميرون* باعتبارها شهادة صحفية على واقع معيش، وهذا بقصد إحداث رد فعل متكلف.

الخطاب في مواجهة الأيقونات

وانطلاقا من قصة بوكاشيو، حدث استخدام للأدب واستكشاف مؤثر لمخاوف غامضة وسما الطاعون بسمة خيالية بمنحه قوى مرعبة. وقد أرادت قصص تفسير الوباء العام الكبير في ١٣٤٨ إعطاء انطباع محبط وخرافي كان لا مناص من أن يتركه الطاعون الأسود في المتخيل الجمعي. وقد انتقل هذا التصور إلى الرأي المكون عن أيقونات الطاعون. فقد آثر تفسير الطاعون نسقا للخطاب في مجال تاريخ الفن أحدث نقصا في أيقونات الطاعون و، بصورة أعمّ، فكرة استحالة تجسيد هذه الحالة الباثولوجية. وانطلقت على هذا الطريق دراسات مختلفة في تاريخ الفن فربطت تشاؤما في زمن الطاعون بالمفهوم القائل بانحطاط للفن.

فكرة القصور في إنتاج الأيقونات

العمل الرئيسي والمؤسس لدراسة الإنتاج التصويري في زمن الطاعون هو *Painting in Florence and Sienna after the Black Death* [*التصوير في فلورنسا وسيينا بعد الموت الأسود*] لـ ميلارد ميس Millard Meiss[٢]. وقد أراد ميلارد ميس أن يوضح كيف أن مأساة طاعون ١٣٤٨ كانت كارثة كبرى بالنسبة للفنون البصرية في أواخر القرن الرابع عشر في توسكانيا. ومن خلال دراسته للإنتاج التصويري لمدينتين في إيطاليا: فلورنسا وسيينا، يلاحظ، في أعمال ما بعد ١٣٤٨، تأثير الطاعون في تغيرات في السمات المميزة الأسلوبية والأيقونوجرافية. وبإدخاله طابعًا سلبيًا في مجال تاريخ الفن، أزال المؤلف أحد التابوهات، كما أنه أسهم في الوقت نفسه في إنتاج فكرة تراجع الفن في زمن الوباء[٣].

وتتمثل حجة أولى تشيع في كتاب ميلارد ميس في فكرة قصور في إنتاج الصور بعد طاعون ١٣٤٨. ووفقا للمؤلف فإنه يمكن أن نلاحظ في سيينا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر تناقصًا في الإنتاج التصويري للأيقونات الدينية. على أن السبب في هذا النقص يعود جزئيا إلى نهاية الطلبيات الكبرى، في أعقاب موت المروّجين والمصوّرين[٤]. وتلاحظ كريستين م. بوكل، وهي مؤلفة عمل حديث يتناول أيقونات الطاعون: *Images of Plague and Pestilence* [*أيقونات الطاعون والوباء*] وجود فجوة أيقونوجرافية في الأيقونات التي تمثل الطاعون ولكنها تفسر هذه الفجوة تفسيرًا يتناقض مع تفسير ميس تناقضًا تامًا (Boeckl, 2000)[٥]. ويصدر تصورها عن النقص في أيقونات الطاعون عن حُكم قيمة سلبي حيث يرجع السبب الرئيسي لهذه الندرة، وفقا للمؤلفة، إلى أن مصوّري ذلك العصر وأطباءه كانوا يعانون مشكلات في تشخيص أعراض المرض. فنظرًا لأن منشأ المرض لم يتم اكتشافه قبل ١٨٩٠ فإنه لم يكن باستطاعة الفنانين تمثيل المرض إلا بطريقة عديمة المهارة. ووفقا لمنطق كريستين بوكل فإن العجز الإدراكي لدى الفنانين يبرر هذه الفكرة عن غياب أيقونات الطاعون.

وقد طرح ريناتو بورجس Renato Burgess، أمين قسم تاريخ الطب بمعهد ويلكوم بلندن Wellcome Institute، مسألة معرفة ما الذي صوره الفنانون في لوحاتهم عن الطاعون إذا لم يصوروا العناصر الأكثر تميزًا لهذا المرض (Burgess, 1976). وتلغي فرضية ر. بورجس تابوهًا، إذ إنه يرى أن هناك اعتبارات جمالية منعت الفنانين من تصوير الطاعون. ويتبنى بورجس تعاليم ألبيرتي Alberti بخصوص تصوير التشوُّه ويلاحظ أن المصور كان عليه أن يخفي عيوب أو

أمراض الشخصيات التي كان يمثلها[6]. وهكذا فإنه بمقتضى مثل أعلى للجمال كان الفنانون يقومون بتمويه المرض في التصوير، ليختاروا أن يصوروا في أيقونات الطاعون مشاهد مستمدّة من مصادر أدبية متنوعة. ويبين بورجس وجود نوع من عدم المشروعية في تصوير الطاعون من جانب فناني عصر النهضة نظرا لأن تمثيل هذا المرض يعني بالضرورة، في نظر مؤرخي الفن، مسألة تصوير كارثة، أيْ حقيقة عنيفة تنتهي إلى تمزيق النظام السائد إرْبا إرْبا. ومن هذا المنظور، تمثلت مهمة المصورين، وفقا له، في تخفيف حدّة الإنتاج الفني المكرّس لهذا الشكل من المرض. ويستند تصوُّر هذه الأيقونات إلى إحساس بالقلق، ويتجسد في إعادة صياغة تفسيرية ليست، في جوهرها، سوى رفض لمشاهدة أيقوناتها[7].

تشاؤم الفن وتدهوره بعد ١٣٤٨

عندما يتناول ميس الطاعون الأسود في الفصل الثاني من كتابه فإنه يمنح أهمية خاصة لتأثير الوحشية ويبدأ بتقدير أرقام الطاعون مبيّنا معدل الوفيات[8]. وهو يستشهد بالمؤرخ السييني أنيولو دي تورا Agnolo di Tura بهدف تقديم شهادته على النهاية القريبة لكل شخص والمعدل الكبير للوفيات في تلك الحقبة. ثم يستشهد ببوكاشيو بهدف تقديم شهادته أيضا على معدل الوفيات بالتعبير المعروف القائل بأن فلورنسا لم تكن سوى قبر كبير. ويمكن أن تصلح هذه القوالب للكتابة كنموذج للأعمال التي تتناول أوبئة الطاعون. وقد حظيت بشهرة أدبية كبيرة في الدراسات التي تتناول الطاعون لأنها تحمل فكرة الطابع المباغت للوباء والمذبحة في المدينة، وتعزز الفكرة القائلة بعقاب إلهي. والمقصود تعريض القارئ لصدمات كهربائية متكررة لواقع تاريخي عنيف يبدو فيه أن قوة العلامات تتفوق على القوة المعتادة للأيقونات.

التدين والشعور بالإثم

وتجد الفكرة الخاصة بفن في حالة تراجع أثناء فترة الطاعون الأسود تفسيرها في تشديد سيطرة السلطة الدينية على الفنون التصويرية. أما فرضية ميس القائلة بأن الطاعون زاد من حدّة عودة ما هو ديني إلى الحياة اليومية فيدلّ عليها وجود متزايد للكنيسة في الإنتاج التصويري بعد ١٣٤٨. فهو يرى أن شعورًا بالإثم غذى زيادة التدين، خاصة من خلال إنشاء تجمعات دينية من التائبين من أمثال رهبان الإخوان الصغار Fraticelli وانتشار فكر مبشرين جدد. ويشدد ميس على أن القادة الدينيين الكبار كان لهم، طوال العقدين التاليين للطاعون، تأثير في التصوير يتجسد في كثافة روحية. ووفقًا له، نجد في ذلك الحين التيمات الدينية لهؤلاء المبشرين في لوحات تلك الحقبة - الرعب من تحلل الجثامين، المشاهد الجنائزية، الشيطان كتجسيد للشعور بالإثم. ويلاحظ ميس في الأدب والفنون البصرية "تشاؤمًا عميقًا يصل إلى حد النفور من الحياة" (Meiss, 1994: 254).

وفي تصور ميس، تجد فكرة أن الطاعون يدل على نهاية عصر وبداية عصر آخر جذورها في فكرة أن التجربة المتعلقة بكارثة إنما هي عقاب للثقافة. ونلمس في هذا شكلا من أشكال اللاشعور الجمعي له جذور عميقة في عبادة المثل الأعلى الأخلاقي المسيحي. والحقيقة أن تعاليم العقيدة الدينية هي التي تقوم بتشكيل خطاب مؤرخ الفن عندما يفسر ميس تغيرات أسلوبية في الفن البصري لعصر بعينه بلغة الانحطاط، المرتبط بفترة متشائمة بالضرورة. وهذه النظرة للأمور قريبة من نظرة القرن التاسع عشر، هذه الكتابة التاريخية التي أغوتها كثيرًا الأسطورة الرومانسية المنسوجة حول الطاعون: كان يُنظر إلى الطاعون الأسود على أنه المثل الأعلى للعقاب على حياة محكوم عليها بأنها منحطة. غير أنه ينبغي أن نطرح على أنفسنا مسألة معرفة ما إذا كان من شأن

فترة أزمة متأثرة بظروف خارجية أن تؤدي بالضرورة إلى نشوء إحساس متشائم. وإنما يغدو الأمر على هذا النحو وفقا للمنطق الإكليريكي للعصر.

وإذا كان الشعور بالإثم الذي تركه الطاعون ماثلا في متخيل ثقافة القرن الرابع عشر، فإن النصوص بعيدة تمامًا عن إثبات هذه النظرة وحدها. ذلك أن عنف ردود الفعل ليس بالضرورة في نفس مستوى عنف الوباء. وعلى العكس فإن أزمة قصوى تمنع تماما ردود الفعل القدرية. وعلى هذا النحو فإن خطاب التاريخ وخطاب تاريخ الفن هما اللذان يخترقهما الشعور الديني بالإثم(٩). وهذا ما يثبت أن فكرة الشر، في كل زمان، هي التي قامت دائمًا بتشكيل فكرة المرض وأن الدلالة الأخلاقية التي تنبع من هذه الفكرة قد اخترقت إلى حد بعيد فكرة تاريخ الفن.

وجهة نظر مؤرخي الطب

وقد اتجه مؤرخو الطب نحو تفسير مختلف. إذ يرى جان- ماري شاركو Jean-Marie Charcot وبول ريشيه Paul Richer أن الإنتاج التصويري المرتبط بأيقونات الطاعون غزير نسبيًا وغني بالدروس (Charcot/Richer, 1902). ويلاحظ شاركو وريشيه دقة في الوصف التصويري للعَرَض الرئيسي من أعراض الطاعون، وهو الخُرّاج الطاعوني، بما يضارع الأوصاف الأدبية. وهما يشددان على واقع أنه فيما يتعلق بأوبئة الطاعون في عصر النهضة، قام المصورون بإبراز السمات المميزة الكبرى للطاعون مقتفين أثر سرد النصوص القديمة بدلا من الرجوع إلى السياق المعاصر. وبما أن تفسير مؤرخي الطب ينطلق من نظرة إكلينيكية، فهم يتناولون الأيقونة في بعْدها التأملي؛ وفي هذه الحالة، تتمثل المهمة الإلزامية للفن في النسخ الأمين للطبيعة البشرية وباثولوجيتها.

وفي هذا المنظور ذاته، أوضح كل من جاكلين بروسوليه Jaqueline Brossollet وهنري مولاريه Henri Mollaret، وهما باحثان في معهد باستير، كيف أن الطاعون كان في نظر فناني عصر النهضة مصدر إلهام ومناسبة لم يسبق لها مثيل لإنتاج أعمال الفن(١٠). ووفقا لهذين المؤلفين فإنه إبان الوباء الثاني للطاعون في ١٣٤٨، "نشأ إنتاج من الأعمال الفنية أغزر مما أنتجته أية كارثة على الإطلاق" (Brossolet/ Mollaret, 1965: 13). غير أنه على العكس من شاركو وريشيه، قام الفنانون بتصوير ما رأوه؛ وإنما صوروا الطاعون بقصد طرد أشباح مخاوفهم. وحيث إن العلاقة بين الفن والطاعون "تنبع من الرعب"، فقد كان هناك نوع من الإرغام على أداء الشهادة؛ لم يكن باستطاعة الفنانين في سياقه إلا أن يصوروا الموت وأن يحكموا تصويره من أجل طرد أشباح وساوس الوباء. وفي الحالة الأولى، كانت أيقونة الطاعون هي النسخة البصرية لسرد أدبي، وفي الحالة الثانية، تغدو وثيقة تاريخية. ويجري تصوُّر ما هو مرضيّ، وهو نابع من رؤية رومانسية، على أنه إحساس ملهم في نظر ج. بروسوليه وهـ مولاريه، فهو يملك القدرة على حفز التخيل عند الفنان، ويُعزى بعْد سيكولوجي إلى الفن باعتباره الوسيلة الأكثر أمانة لعرض حدث مأساوي. وعلى وجه الإجمال، يقوم كل من بروسوليه ومولاريه بتقييم تصوير الطاعون في سياق عُصاب névrose جمعي، يمثل الفنانون الأشخاص الوحيدين القادرين على إخبارنا به. وبهذا المعيار للصدق العلمي، كلّف هؤلاء الفنانون بالتزام أخلاقي بالبوح عن كل شيء من خلال تصوير آثار الوباء. ذلك أن مصير الفن الذي لا مناص منه هو أن يعرض الكارثة على أساس المذهب الطبيعي naturalisme، والفنان صاحب الرؤى هو القادر وحده على أن يوجه الأنظار إلى *هول* الوباء.

سِحْر تيمات المآتم

في كثير من الأحيان يصاحب التصور المتعلق بتطوير جديد لتيمات المآتم في التصوير تحليلات أيقونات الطاعون. ونلقى الفكرة المتعلقة بوسواس لدى الفنانين في وصف الموت في خطاب

مؤرخـي الطب من أمثال بروسوليه وموﻻريه ولكننا نلاحظها أيضا عند مؤرخي الفن. ورغبة في عقد علاقـة سببية بين حدث الوباء والفنون البصرية، كان ميس قد شدد بالفعل على الطريقة التي ترك بهـا الطـاعون آثـارا من خلال مجموعات تيمات متشائمة في إنتاج المصورين، مثل *انتصار الموت* *le Triomphe de la mort*، و *لقاء الموتى الثلاثة والأحياء الثلاثة* *la Rencontre des trois morts et des trois vifs*، وتـيمة *رقصة الموت* *Danse macabre*[11]. وكـان قـد عـرَّفَ عـلى تجديـد للاهـتمام بالإحـالات إلى التـيمات المأتمية في بعض الفريسكات في سيينا وفلورنسا، معتبرًا في الوقت نفســه هذه المجموعات التصويرية ذات أسلوب يتسم بالنكوص. ووفقًا لـ ميس، عالج الفنانون تيمة المـوت بـ "شراسـة خاصـة" في حواجـز مذابح الكنائس كما في اللوحات الجدارية. ويستحوذ على الفنانـيْن ـ أوركانـيا Orcagna و فرانسيسـكو تـريني Francesco Traini ـ وسـواس "الحضـور الطاغي للمعاناة والموت في العالم" (Meiss, 1994: 709).

وفي كاتـالوج معـرض *البندقـية والطـاعون* *Venezia e la peste*، تـبدأ سـتيفانيا ماسـون ريـنالدي Stefania Mason Rinaldi دراسـتها حـول تصوير الطاعون بإقامة نوع من الموازاة بين الطـاعون والمـوت[12]. ويجـري النظر إلى إضفاء الطابع الشخصي على الموت على أنه النهاية للحظة أيقونوجرافـية أولى مـن فـترة أزمـة، يرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر. وترى جـاكلين بروسـوليه أن تـيمة *رقصة الموت* تنبع بصـورة مباشرة من وباء ١٣٤٨، وتُعْزَى إلى تصور جديـد عـن المـوت في أعقـاب الطـاعون[13]. غـير أن ليلـيان جيري Liliane Guerry، وهي مؤلفة دراسـة عـن تـيمة *رقصة الموت*، أثبتـت تمامًـا كيف أن هذه التيمة لم تظهر قبل الربع الثالث من القـرن الخـامس عشـر في إيطالـيا وكانِ أمدها قصيرًا جدًا. ويتمثل سبب آخر وراء الإحساس المأتمي الـذي يفوح من هذه الأعمال الفنية وفقًا للمؤلفيْن في أن المصورين كانوا متأثرين بقصص قديمة غارقة في إحساس مرضي.

والحقـيقة أن الأهمـية المـولاة للتصـوُّر المكـثف عـن العلاقـة بـالموت، وللولـع بتذكُّر الموتى memento mori وبالمشـاهد المأتمية، التي أراد مؤرخو الفن ومؤرخو الطب أن يروها في فن القرن الـرابع عشـر تنشـأ مباشـرة مـن الإحسـاس المـأتمي الـذي يفـوح من قصص الوباء، التي رأينا أحد أمثلـتها في *ديكـاميرون* بوكاشـيو. ويصـير الـرعايا الموتى رابطة مشتركة عندما يتعلق الأمر بأيقونات زمن الطاعون. ومع هذا فإن مشكلة الفن بعد وباء ١٣٤٨ ليست مشكلة تتعلق بأيقونوجرافيا الموت.

الخلاصة

والحاصـل أن تفسـيرات الإنـتاج التصـويري في زمن الطاعون يخترقها نموذجان: انجذاب رومانسـي إلى المرضـيِّ le morbide الذي يحكي تجربة مَنْ يستسلم لسحر البراعة، وبقاء إحسـاس ديـني بـالإثم مرتـبط بـالكوارث الكـبرى. وقـد شـدد مفسـرو الطاعون بالإجماع تقريبا على صَدْع في الـزمن، مُـلحِّين على واقع أن فترة أزمة إنما تنتج بالضرورة فن أزمة[14]. ويجري النظر إلى الطاعون عـلى أنه المرض الذي يتلاءم مع تشخيص هذا العصر الانتقالي، فهو يتميز بأعراض محزنة بما فيه الكفايـة وبوضـوح أرشـيفي لا يُقـارن بالأمراض الأخرى. والحقيقة أن مثل هذا التصوُّر عن الطاعون مسـتمدّ مـن إضـفاء للطـابع الشخصـي على – أو من رؤية ممسرحة لـ – الأمراض التي تفعل فعلها على طول التاريخ.

ويتمـثل الانطـباع السـائد في تحليلنا في أن الواقع المعني إنما هو ظاهرة بشرية artefact، وتصـوُّر يصـنعه المـؤرخ. والطـريق الذي كانت الموضوعات المعتادة topoi التقليدية تتكرر فيه بصورة مسـتحوذة، وردود الفعـل الموصـوفة بأنها لاعقلانية... كل هذا يتراكب بصورة كاملة تقريبا مع لغة اليأس والذعـر في خطـاب كـل مـؤرخ. ولا يـتداخل هذا السرد التاريخي مع التصورات الاجتماعية

وردود الفعل إزاء الوباء. ذلك أن السلوكيات البشرية كانت مشفرة داخل مجموع من النماذج الطقسية تبرز منه شفرة رمزية. ويجب أن نذكر فارقا دقيقا مهمًا فيما يتعلق بتصور الطاعون الذي صنعه لنفسه مجتمع ما قبل عصر النهضة. فالطاعون لم يكن يجري تفسيره على أنه تحويل للنظرة إلى العالم، بل كان يجري فهمه، بالأحرى، على أنه التكرار لغضب إلهي يصيب البشرية بصورة منتظمة. ولذلك فمن المهم أن نميز بوضوح بين تصور الطاعون الذي صنعه لنفسه مجتمع القرن الرابع عشر، أيْ من حيث جِدّة المرض، وبين العودة الدورية للطاعون، حيث كانت تصاب به المدن الكبرى في أوروبا كل عشرة أعوام تقريبا حتى القرن الثامن عشر. وفي سياق هذا الانبعاث، يتعلق الأمر بالأحرى بشيء عادي، ولهذا كانت ردود فعل الهيئة الاجتماعية مختلفة تمامًا.

ويجب أن نتخذ مسافة إزاء نص بوكاشيو لأنه شاهد على الخوف، والقلق الموروث عن الأسلاف تجاه الحدث المأساوي، تجاه ما يبدو بلا مبرر وبلا أسباب. فزمن الطاعون دليل على نظام باء بالفشل. إن وحشية الحدث، عندما تصدم البشر صدمًا وتضعهم وجهًا لوجه أمام واقع كريه ومأساوي، تندرج ضمن مجموعة من السلوكيات. ذلك أن الحسّ الأخلاقي يميل إلى دمج الأحداث في نسق للسببية. وكان الطاعون يُفهم من جانب أذكى العقول على أنه محنة ينبغي من خلالها أن تقوم الجماعة بالقضاء على أسباب شرّ أخلاقي واجتماعي كبير. وكان لا بد من منح معنى للشر بهدف اقتلاعه من المملكة البيولوجية. إنه أيضا العجز عن فهم معاناةٍ بطريقة أخرى سوى أنها نتيجة إدانة ما، عاقبة إثم ما. وفي هذه الحالة، تبدو المعاناة دليلا على العقاب، وبالتالي على الإثم. ذلك أن فكرة الشعور بالإثم جوهرية بالنسبة للمرض ويتضح أنها محاولة لرفض المعاناة عن طريق محاولة إرجاعها إلى سببية، إلى خطيئة[١٥]. وهناك أيضا نوع آخر من السلوك في سبيل تفادي مشاهدة المرض، وهو الصياح على الفضيحة وصُنْع حدث مأساوي، نوع من القصة الصحفية. غير أن تاريخ الطاعون لم يحتفظ بجزء أساسي من الـ *ديكاميرون*، هو فكرة خَلق مجتمع مصغّر. فحكاية مجموعة من الشباب يفرّون من مدينة فلورنسا في سبيل الإفلات من الوباء هي بمثابة طريقة من طرق التعزيم لطرد أشباح الشر، تعمل كشكل منظّم. وتتبنى المجموعة سلوكيات الوقاية - مثل الفرار - لأن بقاء المجموعة هو الذي يتعرض للخطر.

والحقيقة أن *ديكاميرون* بوكاشيو قصة محمّلة بأكسير النسيان، وتخترقها أبنية لاشعورية يكمن فيها رفض المأساة في الأمل اللاشعوري بإنكار الأساس المأساوي لكل حقيقة. وهذا هو السبب في أن الواقع التاريخي لا يبحث عن ذاته في ماض خالص، إذ لا يمكن الاكتفاء بتصور للتاريخ يركز اهتمامه على الوقائع التاريخية وحدها. وتلعب الذاكرة على الصعيدين المادي والسيكولوجي، وهذا هو السبب في أن الأمر يتعلق بالأحرى بصُنْع "أركيولوجيا للاشعور التاريخ"، أي فهم آليات الدمج أو الطرد التي أحدثتها أوبئة الطاعون وآثار هذا البناء المتخيل. ويعني تناوُل تاريخ الطاعون من هذه الزاوية أن نأخذ في الاعتبار المشكلة الأنثروبولوجية المتعلقة بنقل المعتقدات والمخاوف تجاه الوباء، التي صنعتها عمليات شعورية ولاشعورية. ومن الآن، لن يكفي أمام تمثيل للطاعون، سواء كان تصويريًا أو أدبيًا، توضيح مبادئ تركيبه، بل سوف ينبغي بالإضافة إلى هذا أن نتساءل عن السر الذي يخبئه. وعلى هذا النحو فأمام أيقونة الطاعون، ربما كان هناك مجال للتساؤل ليس عما تُظهر، بل بالأحرى عما تُخفي؟

الهوامش :

(٭) تعني لفظة Trecento (باللغة الإيطالية) حرفيا: ثلاثمائة وهي تشير إلى أعوام القرن الرابع عشر (١٣٠٠-١٣٩٩) والمقصود: ثقافة النهضة في القرن الرابع عشر - المترجم.

(١) فيما يتصل بالعلاقة بين بوكاشيو والطاعون: انظر: G. A. Brucker, « Florence and the Black Death », dans *Boccacio : secoli di vita. Atti del Congresso internazionale Boccacio*, sous la direction de M. Cottino-Jones et E. F. Tuttle, Ravenne, Longo, 1975, p. 21-30 ; A. S.

Bernardo, « The Plague as Key to Meaning in Boccacio's Decameron », dans *The Black Death. The Impact of the Fourteenth Century Plague, Ibid.*, p. 39-64 ; Tenenti, Alberto, «La rappresentazione della morte di massa nel Decameron», dans *Tod im Mittelalter*, sous la direction de Borst, A., Von Graevenitz G., Patschovsky, A. et K. Stierle, Constance, UVK, 1993, p. 209-219 ; Flasch, Kurt, *Poesia dopo la peste. Saggio su Bocaccio*, Traduction de Rosa Taliani, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 41-58.

(••)أيْ تلك العناصر المرتبطة بالعلاقات القائمة بين الأمراض أو كل ظاهرة بيولوجية أخرى وبين عوامل متباينة قابلة للتأثير في تواترها وتوزيعها وتطورها مثل نمط الحياة، والمحيط البيئي أوالاجتماعي، والخصوصيات الفردية - المترجم.

(٢) من أجل دراستنا، استخدمنا الترجمة الفرنسية للكتاب: Millard Meiss : *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIVe siècle.* Traduit de l'anglais par Dominique le Bourg, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Hazan, 1994.

(٣) العلاقة السببية التي لاحظها ميس بين طاعون ١٣٤٨ والتغيرات الفنية في تلك الفترة طرحها للنقاش العديد من المؤلفين. وتتمثل وجهة النظر الشائعة اليوم في ملاحظة أن الأعمال الفنية التي درسها م. ميس يرجع تاريخها في كثير من الأحيان إلى ما قبل الطاعون الأسود. وقد أظهرت التحديدات الجديدة لتواريخ بعض الأعمال الفنية الإيطالية التي قام ميس بتحليلها حدود هذا النهج. وقام جيوفاني ديني بتقييم فن التصوير في سيينا في تلك الفترة انطلاقا من أعمال فنية لم يدرسها ميس وقد توصل إلى استنتاجات مختلفة تماما. Dini, Giovanni, *L'art gothique siennois*, Catalogue d'exposition, Avignon, 1983, p. 208-209.

[4] Miklos Boskovits adhère à cette même pensée dans son ouvrage *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*. 1370-1400, Firenze, Edam, 1975.

(٥) هذا الكتاب، الذي تم إعداده على أساس النهج التقليدي للدراسة الأيقونوجرافية، قام بتوظيف كبير للمصادر الأدبية التي كان لها، وفقا للمؤلفة، تأثير في الفنون البصرية. انظر مقدمة بوكل: Boeckl, Christine M., *Images of Plague Iconography and Iconology*, (Sixteenth Century Essays & Studies, Vol. LIII), *and Pestilence*. Kirksville, Truman State University Press, 2000, p. 9-14.

(٦) يستدعي بورجس المقطع الذي يستشهد فيه ألبيرتي بمثال المصورين الذين قاموا بإخفاء عَوَر أنتيجون وتشوّه رأس بيريكليس. *Ibid.*, p. 422.

(٧) شكك في فكرة وجود محرَّم (تابو) يحظر تمثيل الطاعون في الفنون البصرية في النصف الثاني من القرن الرابع عشر اثنان من المؤلفين: أثبت جون ب. فريدمان John B. Friedman أن مجالا للفن - مجال المنمنمات - كان ميدانًا لتمثيل استعاري ورمزي للطاعون، ولاحظ صامويل ك. كوهن Samuel K. Cohn حدوث تطور جذري في العقليات بين ١٣٦٠ و١٤٢٥، من خلال تزايد في الطلبات بالوصايا وتفنن في مجال الهبات الخيرية: Friedman, John B., « He hath a thousand slayn this pestilence : The Iconography of the Plague in the Late Middle Ages », *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, ed. By Francis X., Newman, Vol. XXXIX, Binghamton/New York, 1986, p. 75-112. Samuel K. Cohn, *Death and Property in Siena, 1205-1800. Strategies for the Afterlife*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, voir le tableau n° 16, p. 252.

(٨) هذه الاستراتيجية لإحصاء معدل الوفيات تظهر في كثير من الأحيان بهدف التقدير العددي للوباء لوضعه في إطاره. وكثيرًا ما يسبق إحصاء الضحايا هذا قائمة المشاهير الذين ماتوا أثناء الوباء.

(٩) يمكن أن نرى هذا الموقف في أعمال مختلفة ترتبط بدراسة الطاعون. وبين أعمال أخرى، انظر: Roberts Gottfried, *The Black Death : Natural and Human disaster in Medieval Europe*, New York, Free Press, 1983 ; Naso, Irma, « Les hommes et les épidémies dans l'Italie de la fin du Moyen Age : les réactions et les moyens de défense entre peur et méfiance », *Maladie et société (XIIe – XVIIIE siècles)*. Ed. Neitthard Bulst et Robert Delors, Paris, 1989, p. 307-326 ; Ziegler, Philipp, *The Black Death*, London, Collins, 1969. وقد أثر كتاب بول بيردريزيه تأثيرا كبيرًا جدًا على دراسة ميس، وهذا المؤلف لا تنقصه الحجج للمطالبة بأن يُنسب إليه التصور المتعلق برؤية تشاؤمية بعد

الطاعون: "يمكن أن نتصور أنه، منذ الطاعون الكبير في ١٣٤٨، عاشت القرون الوسطى في رعب دائم، في ارتجاج عصبي متواصل. والحقيقة أن الخوف من الموت الذي لازم هذه القرون الوسطى صار، منذ أن أخذ الطاعون يفتك دوريا بأوروبا مصدر قلق دائم." Perdrizet, Paul, *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*, Paris, A. Fontemoing, 1908, p. 139.

(١٠) كانت جاكلين بروسوليه لفترة طويلة مسئولة في إدارة الطاعون بمعهد باستير. وقد خصصت دراسات عديدة لأيقونات الطاعون. خاصة: Brossollet, J., « Quelques aspects religieux de la grande peste du XIVe siècle », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. LXIV, n° 1, 1984, p. 53-66. - « Saint Roch et la pudeur », *La Clinique*, vol. LVI, n° 677, 1971, p. 225-229. - « Sur quelques traces des anciennes épidémies de peste dans la langue et dans la légende », n° 227, février 1971, p. 99-106. En collaboration avec Henri Mollaret, « La peste : source méconnue d'inspiration artistique », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten*, Anvers, 1965, p. 3-112.

(١١) لاحظ ميس نشأة تيمة *انتصار الموت* كنتيجة منطقية للطاعون الأسود. وطرحت ليليان جيري هذا الموقف للنقاش في: *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris, Maisonneuve, 1950.

12 Mason Rinaldi, Stefania, « La peste e le sue immagini nella cultura figurativa veneziana », *Venezia e la peste*, *Ibid.*, p. 209-286.

(١٣) خصصت جاكلين بروسوليه نصوصا عديدة لـ *رقصة الموت*. انظر: Brossollet, J., « Les danses macabres en temps de peste », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten*, Anvers, 1971. Brossollet, J., « L'influence de la peste du Moyen Age sur le thème de la danse macabre », *Médecine et hygiène*, vol. XXVII, n° 860, fév. 1969, p. 1-9.

(١٤) الآلية التكرارية لأقواله دون تحقق فعلي موجودة في كتب عديدة. ويصور الدكتور كابانيه جيدا هذا التقليد في كتابه: Dr A. Cabanès illustre bien cette tradition dans son ouvrage, *Les fléaux de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 1920.

(١٥) أوضح كليمنت روسّيه أهمية المعايير السوسيو- ثقافية التي تدخل في تقييم حدث تراجيدي (مأساوي): Rosset, Clément, *Le monde et ses remèdes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, [1ère édition 1964].

ببليوجرافيا :

Baschet, Jérôme 1993 - « Image et évènement : l'art sans la peste (c. 1348-c. 1400) ? ». In : *La pesta nera : dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Convegno storico internationale – Todi* - 10-13 ottobre 1993, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto medievo, p. 25-47.

Boccacio, Giovanni 1994 – *Décaméron* - Traduction, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris : Le Livre de Poche - éd. orig. 1350.

Boeckl, Christine M. 2000 - *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology* - (Sixteenth Century Essays & Studies, Vol. LIII), Kirksville : Truman State University Press.

Brayr, R. S. 1996 - *Armies of Pestilence. The Effects of Pandemics on History* - Cambridge : The Lutterworth Press.

Brossollet, Jacqueline et Henri Mollaret 1965 - « La peste : source méconnue d'inspiration artistique ». In : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten* – Anvers - p. 3-112.

Brucker, G. A. 1975 - « Florence and the Black Death ». In : *Boccacio : secoli di vita. Atti del Congresso internazionale Boccacio*, sous la direction de M. Cottino-Jones et E. F. Tuttle –Ravenne - Longo, p. 21-30.

Burgess, Renato 1976 - « Note on Some Plague Paintings ». In : *Medical History*, vol. IV, n° 20, p. 422-438.

Charcot, Jean-Marie et Paul Richer 1902 - *L'art et la médecine* - Paris : Gaultier, Magnier et Cie.

Cohn, Samuel K. 1988 - *Death and Property in Siena, 1205-1800. Strategies for the Afterlife* - Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press.

Friedman, John B. 1986 - « He hath a thousand slayn this pestilence : The Iconography of the Plague in the Late Middle Ages ». In : *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, ed. By Francis X., Newman, Vol. XXXIX - Binghamton/New York - p. 75-112.

Mason Rinaldi, Stefania 1979 - « La peste e le sue immagini nella cultura figurativa veneziana ». In : *Venezia e la peste. 1348-1797*. Catalogue d'exposition – Venezia - Marsilia Editore, p. 209-286.

Meiss Millard, 1994 - *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIVe siècle*. Traduit de l'anglais par Dominique le Bourg, préface de Georges Didi-Huberman - Paris : Hazan – ed. orig. 1951.

Polzer, Joseph 1982 - « Aspects of the Fourteenth Century Iconography of Death and the Plague », *The Black Death. The Impact of the Fourteenth Century Plague* - ed. Daniel Williman, Binghamton/New York : Center of Medieval and Early Renaissance Studies, p. 107-130.

Tenenti, Alberto 1993 - «La rappresentazione della morte di massa nel Decameron». In : *Tod im Mittelalter*, sous la direction de Borst, A., Von Graevenitz G., Patschovsky, A. et K. Stierle – Constance - UVK, p. 209-219.

Van Os, Henk 1981 - « The Black Death and Sienese Painting : a Problem of Interpretation ». In : *Art History*, vol. IV, n° 3, p. 237-249.

في الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة

عبد العالي بوطيب

تتناول هذه الدراسة، كما هو واضح من عنوانها، قضية من أهم وأعقد القضايا، التي شغلت، وما زالت تشغل حيزا هاما من اهتمامات الباحثين والمفكرين، عربا و أجانب، قدماء ومحدثين، دون أن ينتهوا فيها لخلاصات نهائية حاسمة، تضبط أبعادها و تحدد أشكال وخصائص كل صنف منها، نظرا لتشعبها و تموقعها عند نقطة تقاطع مجالات معرفية عديدة ومختلفة، منها ما هو نفسي خاص، وما هو اجتماعي عام، منها ما له علاقة بالأيديولوجيا، وما له طابع فكري محض. مما يجعل مسألة الحسم فيها صعبة للغاية، وهو ما انعكس سلبا على نتائج أغلب الدراسات التي حاولت مقاربة هذه الإشكالية من زوايا جزئية محدودة ومختلفة، وأضفى على نتائجها، بالتالي، طابعا اختزاليا تختلف درجات قصوره من باحث لآخر، مما لا تخفى آثاره الواضحة على القارئ الفطن لهذه الدراسات. ولنا في الإجابات الغامضة و المتذبذبة التي عولجت بها بعض جوانب هذه القضية أكبر دليل على ما نقول. مما ترك أغلب الأسئلة الأساسية المحيرة المطروحة معلقة دون جواب. بدءًا بمناقشة جوهر علاقة التفاعل القائم بين الكتابة والقراءة، وانتهاءً بمحاولة إبراز أهم مظاهر تجليات هذا التفاعل على المستوى النصي المحايث، باعتباره الفضاء المحدد لذلك. مرورا بباقي الأسئلة الهامة الأخرى، خصوصا منها تلك المتعلقة بتحديد مختلف أشكال هذا التفاعل في ارتباطه بأجناس تعبيرية محددة ...إلخ.

فالكتابة، كما هو معلوم، فعالية خلاقة يقوم بها كاتب، تعطي نتاجا فكريا من الدرجة الأولى، نسميه في مجالنا إبداعا. أما القراءة ففعالية بَعديّة موكولة للقارئ، تنبني على الأولى وتتخذ من نتاجها موضوعا لها، مع إمكانية تحولها بدورها لكتابة ثانية عن النص المقروء نسميها نقدا. إذا ما توفرت لدى القارئ طبعا الرغبة والإرادة في أن يتحول لكاتب، في إطار مبدأ تعالق القراءة بالكتابة. كما أشار لذلك بارت في كتابه "النقد والحقيقة" قائلا: "الانتقال من القراءة إلى النقد، معناه تغيير الشهوة، بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي، وإنما لغتنا الخاصة. لكن من هنا أيضا نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها، هكذا يلف الكلام حول الكتابة: القراءة الكتابة، من شهوة إلى أخرى يذهب كل أدب، كم كاتبٍ لم يكتب إلا لأنه قرأ ؟ وكم ناقدٍ لم يقرأ إلا ليكتب؟"[1]. مما يبرز بالملموس بعض مظاهر ارتباط الكتابة بالقراءة، لدرجة يستحيل تصور

إحداهما منفصلة عن الأخرى، رغم ما توحي به خاصية "اللاتزامُن" المميز لنوعية تفاعلهما في الخطاب الكتابي، باعتباره حوارا "مؤجلا"[2] يتم على مراحل متباعدة، من استقلال ظاهري.

على أن ما يزيد في تدعيم مصداقية هذا الاعتقاد ويقويه، ما نلاحظه من استحالة تصور كتابة بدون قراءة، ولا قراءة بدون كتابة، أوَلَمْ نعرِّف القراءة سابقا بأنها فعالية بَعديّة زمنيا بالنسبة للكتابة، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن تواجدها رهين بتواجد الفعالية الأولى/ الكتابة، مجسدة في النص المقروء، وإلا لما تمكنت من تحقيق وجودها الفعلي، ولبقيت في حدود الاحتمال فقط.

صحيح أن درجة هذا الحضور، وهذه الأهمية، تختلف باختلاف طبيعة النصوص، وأجناسها الأدبية، في ارتباط كلي بنوعية الأهداف التواصلية المحددة لها، غير أن الشيء المؤكد دائما، وفي جميع الحالات، أنها تظل قائمة، ولا تنعدم أبدا.

وهو ما يسمح لنا بالقول بأن الكاتب لا يمكنه أبدا ممارسة فعله الإبداعي في غياب مطلق ونهائي، مفترض أو صريح، للقارئ الضمني (le lecteur implicite)[3]، باعتباره هيئة تواصلية مجسدة على مستوى النص، تقوم مقام الحضور الشخصي، المباشر والمتزامن، للمتلقي الفعلي في الخطاب الشفهي، وتجسد بالملموس الحاجة الماسة له كشرط ضروري لقيام كل خطاب، كيفما كان نوعه وهدفه. أليس: "كل تلفظ هو صراحة أو ضمنا، خطاب يفترض مخاطبا"[4] كما يقول بنفنيست Bénvéniste. ولعل هذا ما دفع العديد من المنظرين، وعلى رأسهم رومان ياكبسون R. Jakobson للتأكيد على أهمية المتلقي كركن أساسي من أركان العملية التواصلية الثلاثة، إلى جانب كل من المرسل والرسالة، لدرجة يعتبر معها كل: "محاولات تأسيس نموذج للغة دون أخذ للباث أو المتلقي في الاعتبار، يهدد بتحويل اللغة إلى متخيل مدرسي"[5]. وهذا ما تؤكده ضمنيا مختلف الإرغامات التي يخضع لها الكاتب بمجرد ما يستكمل تحديد الملامح الكبرى لقارئه الضمني، سواء ما يتعلق منها باختيار الأداة التواصلية المناسبة، أو ما يخص الرصيد الثقافي والحضاري المشترك بينهما، إلى غير ذلك من مظاهر المساهمة غير المباشرة الأخرى للقارئ في تشكيل البناء العام للنص، مما هو معروف عند اللسانيين: بـ"الشروط العامة للتواصل"[6].

شروط لا تعدو في مجموعها أن تكون مجرد مظهر من مظاهر ممارسة القارئ لسلطته الضمنية على الكاتب، باعتباره طرفا أساسيا في العملية الإبداعية، في مقابل السلطة المضادة المعروفة التي يمارسها الكاتب على القارئ. و لعل من أبرز مظاهرها كون هذا الأخير يجد نفسه مرغما، إن هو أراد الالتزام ببنود "ميثاق القراءة"[7] المعروض عليه من طرف الكاتب، أن يقرأ ما سطر له، بالكيفية والطريقة التي سطر بها دون تغيير أو تحريف. بحيث لا يمكنه مثلاً، إذا افترضنا الكتابة عربية، أن يقرأها من اليسار إلى اليمين، بدلاً من اليمين إلى اليسار التي ارتضاها الكاتب ساعة اختياره لأداته التعبيرية هاته ....إلخ.

معنى هذا، باختصار شديد، أن الاعتقاد التقليدي الراسخ القائم على استقلالية الكتابة عن القراءة، والكاتب عن القارئ، اعتقاد خاطئ تفنده الوقائع والتجارب الملموسة، كما تدعو الضرورة لمراجعته وتصحيحه على ضوء مستجدات الأبحاث العلمية الأخيرة، خصوصا منها تلك التي تتمحور حول مسألة المتلقي، في محاولة لإبراز دوره كعنصر ضروري فاعل، رغم مظهره السلبي، في العملية التواصلية عامة، والإبداعية منها خاصة، ما دام: "النص طاقة عمل ممكنة، يحققها فعل القراءة"[8] على حد تعبير إيزر W.Iser، أو كما قال ياوس Jauss: "إنّ فعل القراءة وحده يعمل على ـ تحقيق ـ الأعمال الأدبية"[9].

على أننا إذا كنا قد تحدثنا إلى الآن، عن الملامح العامة لهذه العلاقة على المستوى النظري المجرد، بعيدا عن كل تمثيل أو تشخيص عملي ملموس، فما ذلك إلا رغبة منا في ضبط جوانب الإشكال وحصر أبعاده الكبرى المتعالية عن كل النصوص، تماما كما يفعل البويتيقيون(les

poéticiens) في محاولاتهم الهادفة لوضع القواعد العامة للأجناس الأدبية. على أن لا يفهم من ذلك طبعا، بأي حال من الأحوال، خضوع جميع النصوص على اختلاف أجناسها وأصنافها التعبيرية لهذه القاعدة، بنفس الدرجة والنوعية. لما قد يتولد عن مثل هذا الفهم القاصر البسيط من خلط فظيع بين الخاص والعام، بين النظري والتطبيقي، مما لا يقبله العقل وتفنده الوقائع.

وهكذا ما إن نتحول من المستوى النظري العام للمستوى التطبيقي الخاص حتى نجد علاقة الكتابة بالقراءة تتشعب وتتعقد، لتتخذ مظاهر متنوعة ومختلفة، يندرج ضمنها طبعا الاحتمال السابق، لكن كحالة واحدة من بين عدة حالات ممكنة أخرى. ومرد ذلك، طبعا، إلى أن هذه العلاقة عادة ما تتأثر على المستوى التطبيقي بعوامل خارجية عديدة، تتوزع بين ما هو أيديولوجي، وما هو اجتماعي، وما هو ثقافي ...إلى غير ذلك من الاعتبارات الأخرى التي لم يدخلها الطرح النظري العام السابق في الحسبان. وهو ما سيؤدي، حتما، لإحداث تغييرات جذرية على النصوص السابقة لصالح هذا الطرف أو ذاك (الكاتب/ القارئ)، حسب خصوصية كل نص من جهة، وفي ارتباط تام بالأهداف والمرامي المسطرة له من جهة أخرى. وهي تغييرات يمكن حصرها، حسب نوعية علاقة الكاتب بالقارئ، في الحالات الثلاث التالية:

١- حالة التعاقد الاستكشافي بين الكاتب والقارئ، أو النص الحواري (الديالوجي).

٢- حالة التعاقد التوجيهي للقارئ، أو النص الأحادي الصوت (المونولوجي).

٣- حالة التعاقد التوجيهي المعكوس للكاتب، أو النص المستحيل.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الاحتمال الأخير مستبعد على المستوى العملي، رغم إمكانية تصوره على المستوى النظري، لعدم توفر الكاتب على أبسط شروط ومؤهلات ممارسة الكتابة، ممثلة أساسا في افتقاره لرسالة يود تبليغها للقارئ، أو إشراكه في مناقشتها على الأقل. مما يتولد عنه بالضرورة وقوع خلل كبير في علاقة الكاتب بالقارئ لصالح هذا الأخير، بحيث تصبح المبادرة في يده بما يفوق الخمسين في المائة، مقابل نسبة أقل من ذلك بكثير للكاتب، وهو ما لا يقبله الواقع إلا في حالة تبادل المواقع والأدوار بينهما، بحيث يصبح الكاتب قارئا، والقارئ كاتبا، وبالتالي الانتقال من الحالة الثالثة للحالة الثانية. لهذا أسميناها بالنص المستحيل. وبذلك نبقى أمام احتمالين عمليين فقط، يتولد عن كل واحد منهما لون تعبيري ذو مواصفات خاصة، تحدد بالملموس طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب والقارئ، فإما أن نكون أمام خطاب تؤطره رؤية منفتحة على كل الآراء والمعتقدات، كيفما كانت، وكيفما كان مصدرها، بما فيها طبعا آراء ومعتقدات القارئ الضمني، خصوصا إذا علمنا أنها غالبا ما لا تكون مطابقة لآراء الكاتب، إلا في حالات نادرة جدا، إن لم تكن منعدمة، نظرا لاختلاف منطلقاتهما الأيديولوجية والفكرية من ناحية، ولاستحالة تصور كتابة يتوجه فيها صاحبها بالخطاب لقارئ يعلم مسبقا أنه يشاطره نفس الرأي، من ناحية أخرى.

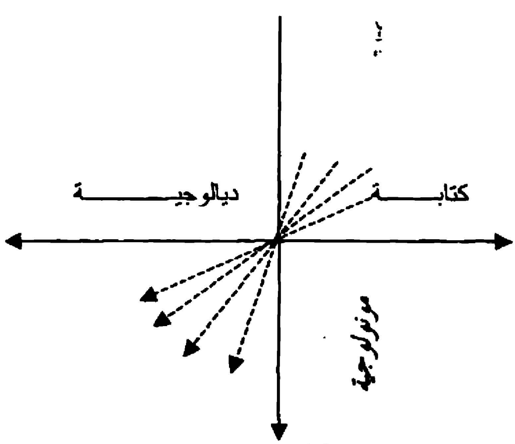
أمام هذا الاختلاف الفكري والعقائدي المفترض بالضرورة وجوده بين الكاتب والقارئ، يبدو أن أهم ما يميز الكتابة الروائية التي أسميناها "حوارية" هو هذا الاستعداد المبدئي للكاتب لتبادل الرأي مع القارئ حول مختلف القضايا المطروحة للنقاش في النص، دون تسلط أو هيمنة. لأن الأساسي هنا ليس الإقناع، بقدر ما هو الرغبة في استيعاب أبعاد القضية المعروضة في شموليتها وتشعباتها المختلفة، بأقصى درجة ممكنة من الحياد والموضوعية والتجرد، يفقد معها صوت الكاتب كل سلطة على باقي الأصوات الأخرى. بما فيها طبعا صوت القارئ، ليصبح وإياها على قدم المساواة في حوار ديمقراطي هادف وفعال. تظلله النية الصادقة المشتركة في تبادل الرأي، خارج كل قناعة مسبقة من شأنها تعكير صفو هذا الجو الحواري المفتوح. خلافا لما تفعله نقيضتها الكتابة الروائية الأحادية الصوت (المونولوجية)، حيث يعلو صوت الكاتب على باقي الأصوات الأخرى،

في محاولة لإسكاتها، أو تحويلها في أحسن الأحوال، لمجرد أبواق تردد قناعته الفكرية والعقائدية، في غياب مطلق للوعي باستقلالية الآخر، وقدرته على التحاور وإبداء الرأي، بعيدا عن كل تدجين أو هيمنة، مما ينعكس سلبا في انغلاقية أفقها وضيقه، لدرجة لا يتسع معها لغير قناعة الكاتب، باعتباره المالك الوحيد للحقيقة المطلقة، حسب اعتقاده الخاص طبعا. أما ما عداه، بمن فيهم القارئ، فينحصر دورهم في الخضوع المطلق لهيمنته وتوجيهه بعيدا عن كل نقاش، والاكتفاء بمحاولة الفهم والاستيعاب لا غير، تماما كما هو حال رواية الأطروحة (roman a' thése)[9]. النموذج الأمثل للكتابة الروائية التوجيهية الأحادية الصوت، حيث: "العالم الفني... لا يعرف أفكار الغير، ورأي الغير، بوصفها مادة للتصوير"[10]، كما يقول باختين. لذلك اخترناها نموذجا توضيحيا لأبعاد هذه العلاقة التواصلية التوجيهية القائمة بين كاتب يمتلك ـ الحقيقة ـ ، وقارئ يفترض فيه سعيه الحثيث لاكتسابها، وأسميناها ـ مونولوجية ـ ، على حد تعبير باختين، أي ذات الصوت الواحد، مقابل الكتابة الروائية المتفتحة (الحوارية/ الديالوجية) المعروفة بتعدد وتساوي أصواتها.

وما دمنا بصدد المقارنة بين هذين اللونين الروائيين، من حيث اختلاف نوعية العلاقة التي تربط كاتب كل منهما بقارئه، فلابد من الإشارة، إلى أنه إذا كانت الكتابة الروائية الحوارية لا تعرف سوى إمكانية واحدة عند التطبيق، فإن الأمر على خلاف ذلك تماما فيما يخص الكتابة الروائية المونولوجية، ممثلة في رواية الأطروحة، حيث يمكن أن نعثر على نصوص كثيرة، تشترك في نفس الصفة، مع اختلاف كبير فيما بينها من حيث الدرجة، ومردّ ذلك طبعا إلى أن الديمقراطية الحقيقية واحدة، مهما اختلفت مظاهرها، بينما الديكتاتورية أنواع كثيرة بعدد درجات سلطويتها. كما يبين ذلك الرسم التوضيحي الموالي:

الكاتب ٢

الكاتب ١



القارئ ١

القارئ ٢

مع الإشارة إلى أن كل الأسهم المائلة ذات الخطوط المتقطعة الواقعة بين الخطين الأفقيين المتصلين الرابطين بين الكاتب١ والقارئ١(المجسدين لطبيعة الخطاب الروائي الديالوجي في تفاعله الجدلي الناتج عن التساوي الحاصل بين قطبيه)، والخط المتصل العمودي الرابط بين الكاتب٢

والقارئ٢(المجسد للخطاب الروائي المونولوجي في أقصى درجات سلطويته)، أقول إن كل هذه الأسهم تشخص عمليا مختلف الاحتمالات الممكنة الأخرى للرواية المونولوجية، مع فارق بسيط في درجة هيمنة الكاتب على القارئ لا غير، وهو ما لا يلغي أبدا صفة المونولوجية بقدر ما يخفف من حدتها فقط، إلى أن تقترب في أقل درجات سلطويتها من الخطين الأفقيين المجسدين للرواية الديالوجية، دون أن تتطابق معها طبعا، كما يبين ذلك الرسم السابق. هذا في الوقت الذي تنعدم فيه إمكانية إيجاد احتمالات مماثلة للخطاب الروائي الحواري، الذي لا يمكن أن يتجسد سوى في مظهر واحد لا ثاني له، يمثله الخطان الأفقيان الرابطان بين موقعي الكاتب١ والقارئ١.

بعد هذا كله، أعتقد أني لست في حاجة للتذكير بأن ضبط مختلف أشكال تفاعل الكتابة بالقراءة في كل من الرواية الحوارية والمونولوجية لا يراد لذاته فقط، وإلا لما كانت له، في اعتقادي، فائدة تذكر، بقدر ما هو خطوة أولية ضرورية على طريق كشف الآليات والوسائل التقنية التي يوظفها الكاتب في كلا اللونين التعبيريين لفرض قراءة معينة على قارئه الضمني، تتماشى، طبعا، وأهدافه التواصلية الخاصة. وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن تبنّي الكاتب لرؤية إبداعية معينة أثناء الكتابة يعد، بشكل من الأشكال، خطوة نحو تحديد مسبق لملامح النص المراد إبداعه، ومن خلاله لنوعية القراءة المناسبة له، وإن كان ذلك لا يستبعد طبعا إمكانية خرقها من طرف القارئ الفعلي. فالمعروف أن نوع القراءة التي يتطلبها النص الروائي الحواري، مثلا، تختلف جذريا عن القراءة التي يفرضها النص الروائي المونولوجي (قراءة فاعلة/ قراءة منفعلة). وهي مسألة طبيعية جدا ما دامت متطلبات وأهداف النص الأول تختلف كليا عن متطلبات وأهداف النص الثاني. فالرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية، باعتباره طرفا أساسيا لا يقل أهمية عن الكاتب، ما دام البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته التأويلية، هذا في الوقت الذي ينحصر دوره في النص المونولوجي على التلقي السلبي لما أعد له سلفا من قبل الكاتب، بغض النظر عن موقفه الشخصي وإمكانياته الخاصة. وإن كان هذا لا يعني، بأي حال من الأحوال، التزام القراء الفعليين المطلق والحرفي بلعب نفس أدوار القراء الضمنيين المحددة لهم مسبقا في النصوص المقروءة. غير أن هذا لا يلغي، مع ذلك، وجود الخطوط العريضة لهذه الأدوار على مستوى الكتابة، ما دام عدم تحققها الفعلي على أرض الواقع يعد إفرازا مخالفا لطبيعة النص وخرقا لقوانينه الداخلية، يعود لمعطيات خارجية عديدة تتجاوز نطاق اهتمامنا الحالي.

وهو ما يسمح لنا بالقول بأن الكتابة تختار القراءة وتخضع لاختيارها في نفس الوقت: "ما دامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثنايا عالم واحد. فمن الممكن أن نقول: إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا، إن الكاتب ـ حينما يختار قارئه ـ يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له"(١١). تماما كما أشرنا لذلك سابقا، حين قلنا بوجود علاقة جدلية متبادلة بين الكتابة والقراءة، عكس ما كان شائعا، إلى وقت قريب، من كونهما فعاليتين مستقلتين عن بعضهما البعض.

الهوامش:

(١) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم. إبراهيم الخطيب؛ مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص: ٨٦/٨٧.

(٢) سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول ـ التجريب ـ في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة دراسات نقدية، العدد: ٤، دار الثقافة، الطبعة الأولى. ١٩٨٥؛ ص: ٢٠.

(٣) انظر: Wolfgang Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique . traduit de l'allemand par Evelyne Snyzer ,éd ,Pierre Mardaga ,Bruxelles ,1976 ,P,73

(٤) انظر: E, Bénvéniste ;problémes de Linguistique Générale,2, éd, Gallimard,1974,p,82

(٥) انظر:

Catherine Kerbrat Oréchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage,éd, Armand Colin, Paris,p,228,

(٦) انظر: Wolfgang Iser,op cit,p,151,

(٧) انظر: Ph.Le jeune,Le pacte autobiographique,éd,Seuil,coll,Poétique,p,44,

(٨) انظر: Wolfgang Iser,op,cit,p,13

(٩) انظـر: Jean Starobinski,préface de: Pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand par, Claude Maillard,éd,Gallimard,1978,p,12

(١٠) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الطبعة الأولى،١٩٨٦، ص:١١٣/١١٤.

(•) انظر: Susan Rubin Suleiman,Le roman à thése,ou l'autorité fictive,éd,P.U.F.1983

(١١) جـان بول سارتر: ما الأدب ؟، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: ٧٥.

الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر

سوسن ناجي / عرض: ماجد مصطفى

منذ بداية نهضتنا العربية الحديثة كان موضوع المرأة وتحررها أحد أهم القضايا المطروحة على العقل العربي، بدءًا من لحظة تفتح وعيه عندما كتب رفاعة الطهطاوي "المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين"، ثم كتب قاسم أمين "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة"، ثم سلامة موسى في معظم كتاباته الثورية البالغة الأهمية والتأثير ومنها: "المرأة ليست لعبة الرجل"، و"افتحوا لها الباب" وغيرها.

لكن الملاحظ أن المرأة العربية تأخرت قليلاً في المشاركة بالإسهام البارز والمباشر في هذه القضية المحورية في مسيرة المجتمع العربي الحديث، وربما كان ذلك ناتجا عن طبيعة البنية البطريركية لهذا المجتمع الذي كان خارجًا لتوه من عصر تخلف وجمود استمر عدة قرون. وفي هذا يقول المفكر الفلسطيني هشام شرابي (توفي في يناير الماضي) في كتابه "النقد الحضاري": إن هدف النقد الحضاري في المرحلة الراهنة هو نقد النظام الأبوي وتعريته أيديولوجيًا وتفتيته سياسيًا من الداخل..، ورفض التوقف عند ما يسمى "حقوق" المرأة وكل الحدود النظرية التي تقلل من مقدار الإشكالية الأنثوية وأثرها بالنسبة إلى المجتمع والثقافة ككل، والدعوة إلى إعادة النظر في معنى "الفرد" و"الإنسان" كمفاهيم إنسانية تدل على طبيعة الرجل وعلى طبيعة المرأة،.. بحيث يتم تجاوز الانفصام المعنوي والفكري والحياتي وما يلحق به من انفصامات سياسية واجتماعية وقانونية في قلب المجتمع، كخطوة أساسية تمكن المجتمع من استرداد ذاته وقدرته على الانتقال من مجتمع أبوي تابع عاجز إلى مجتمع حر حديث (ص١٦٣).

فمع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بدأت تظهر أصوات نسائية بارزة في المجتمع العربي وتشارك في بلورة موقف نقدي جديد يعبر عن المرحلة الحضارية التي يجتازها المجتمع العربي.

وفي كتابها "الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر"، تعالج الناقدة سوسن ناجي عددًا من القضايا المتعلقة بالخطاب النسائي في أدبنا العربي، وذلك من خلال ست محاور توزعت بين النقد والإبداع؛ فهي فصول نقدية تُعنى باستراتيجيات الخطاب الأدبي النسائي العربي المعاصر. في فن الرواية النسائية نجد معالجات نقدية لأعمال إبداعية لروائيات عربيات: لطيفة الزيات (مصرية)، غادة السمان (سورية)، أحلام مستغانمي (الجزائر). وفي فن الشعر أيضًا من

خلال دراسة نقدية لخطاب الشواعر في العصر الجاهلي. بل والرؤية النقدية لعدد من الكاتبات العربيات: فريال جبوري غزول (العراق)، فاطمة المرنيس (المغرب)، نوال السعداوي (مصر).

ليس هذا فقط بل إن الباحثة تتوقف عند التراث الذكوري في رؤية المرأة من خلال دراسة مؤلفين كلاسيكيين هما: ابن حزم في طوق الحمامة، وابن قيم الجوزية في روضة المحبين. وكذلك التحيز ضد المرأة في التراث، وفي اللغة، والتحيز والهوية الجنسية، وهو من أطرف فصول الكتاب.

وليس من قبيل المبالغة القول بأن النسوية تعد من أكثر الحركات إثارة للجدل في القرن العشرين، وبأن تأثيرها يظهر في كل جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في مختلف أنحاء العالم، حيث أصبحت ملمحًا مألوفًا من ملامح الخريطة الثقافية... لكن السؤال الأساسي — كما تقول سارة جامبل – هنا هو: ما هي النسوية على وجه التحديد؟ الإجابة هي أن التعريف العام للنسوية يشير إلى أنها تعني الاعتقاد بأن المرأة لا تُعامَل على قدم المساواة — لا لأي سبب سوى كونها امرأة — في المجتمع الذي ينظم شئونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته. وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه، فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفية، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية، وهلم جرًا. ذلك المنظور يقرن المرأة في كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل، ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة" (النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي – تحرير: سارة جامبل / ت: أحمد الشامي/ مراجعة: هدى الصدة: ص١٣– ١٤).

وإذا كان الناقد الأمريكي جوناثان كلر قد لاحظ في كتابه "النظرية الأدبية" ظهورَ ثلاثة أنماط نظرية، منذ الستينيات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم، هي: أولاً: تأمُّل اللغة والتمثيل (التفكيك)، وثانيًا: تحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال الأدب والنقد (النسوية)، وثالثًا: تطوُّر النقد الثقافي الموجَّه تاريخيًا لدراسة الممارسات الخطابية (نظرية ما بعد الكولونيالية). فإننا نتساءل: هل يمكن أن يندرج كتاب "الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر" لسوسن ناجي تحت إطار النقد النسوي Feminist Critique وهو المصطلح الذي صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إلين شوالتر في كتابها "نحو بلاغة نسوية" (١٩٧٩)، الذي تصف فيه طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثم فإن النقد النسوي يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة. إلا أن شوالتر ترى أن النقد النسوي محدود بالضرورة على الرغم من فائدته؛ لأنه "إذا درسنا القوالب النمطية لصورة المرأة، والتحيز لجنس الرجل عند النقاد الرجال والأدوار المحدودة التي تلعبها المرأة في تاريخ الأدب، فإننا لن نعرف شيئًا عما تشعر به المرأة وتعايشه، ولن نتعرف إلا على الصورة التي يعتقد الرجل أن المرأة يجب أن تكون عليها". ومن هنا تدعو شوالتر إلى نقد نسوي يركز على المرأة كحل لهذه المشكلة، أي إلى اتجاه نقدي يتناول النصوص التي تكتبها المرأة" (النسوية وما بعد النسوية: ص ٣٣٨).

لذلك تقول سوسن ناجي في أحد فصول كتابها:

"قد تشعر المرأة/ الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها في منافسة سافرة مع الثقافة المهيمن عليها من قبل الذكر، بل إنه ليس من السهل خطف القلم من يد الرجل، فهذا يحتاج إلى ثمن باهظ تدفعه المرأة! خاصة إذا ما أدركت أن اللغة سلاح والثقافة قوة!.. ربما لهذا أو أكثر نجد أن الرجل حاول مليًا حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المنطقة المحرمة (وهي صناعة اللغة وإنتاجها) وذلك بمنعها من تعلم الكتابة! وهو القانون الذي وضعه خير الدين نعمان بن أبي ثناء

في كتابه الإصابة في منع النساء من الكتابة" (ص ١٧٤).

هي إذن مجموعة من الدراسات الأكاديمية الموثقة، التي تسعى إلى طرح رؤية حول المرأة من وجهة نظر المرأة الأديبة: القاصة والشاعرة والناقدة، لكنها تبدأ بفحص التراث الذكوري في مواجهة المرأة. وقد تمثل ذلك في الدراسة الأولى التي تفحص رؤية اثنين من الفقهاء القدماء للمرأة، هما: ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ) وابن قيم الجوزية (ت ٧٥١ هـ).

إن بحثها "في نظرية الحب عند العرب" هو قراءة في نص ابن حزم "طوق الحمامة"، ونص ابن قيم الجوزية "روضة المحبين". ويبدأ البحث بمقدمة عن "الرؤية"، وتقول إن "هذا البحث هو مجرد إعادة إنتاج / قراءة لبعض اللوحات الفكرية والتراثية، والتي كانت بمثابة المرايا التي تعكس مواقف أصحابها إزاء قضايا أخلاقية وتنويرية كبرى؛ أهمها الحب، وجدل العلاقة بين الجنسين وذلك من منظور فقيهين أحدهما ظاهري، ولد في القرن الرابع الهجري [العاشر الميلادي] (٣٨٤ هـ) هو ابن حزم الأندلسي [الذي عاش حياته التي تجاوزت ٧٢ عامًا في الأندلس لم يغادرها أبدًا]، والآخر أصولي، ولد في القرن السابع الهجري [الثالث عشر الميلادي] (٦٩١ هـ)، هو ابن قيم الجوزية الدمشقي الحنبلي [عاش ستين عامًا] وهو التلميذ الوفي والمجتهد لابن تيمية (ت ٦٨٢ هـ = ١٢٨٣م). وله كتاب "أخبار النساء" وكتاب "روضة المحبين ونزهة المشتاقين" وهو في فلسفة الحب، ويشبه طوق الحمامة لابن حزم، وطبع — لأول مرة – في دمشق سنة ١٣٤٩ هـ، بل وله كتاب آخر ما زال مخطوطًا في مكتبة آيا صوفيا هو كتاب "تعليم النساء من الواجب".

ويذكر التاريخ الأدبي جيدًا أنه: "عندما طبع كتاب طوق الحمامة في ليدن سنة ١٩١٤ أحدث رجة عنيفة جدًا في أوروبا وتناولته المجلات الأدبية بالنقد والتحليل. وكان موجب تلك الضجة أنه لم يثبت أن كتابًا ألف في "فن الحب" قبل ذلك الكتاب لا في اللغات القديمة ولا في اللغات الحديثة، لأن أوروبا في القرن العاشر للميلاد كانت معارفها قليلة جدًا في الشؤون الوجدانية. فكان من المستظرف حقًا أن يكتشف الباحثون أنه كان في ذلك العصر كاتب عربي يتناول حديث الحب والعشق والهيام في تفصيل شائق جذاب هو آية الآيات في فهم أسرار الأهواء والشهوات والقلوب. وذلك كله يقع من رجل كان إمامًا من أئمة الدين، ومثالاً يُحتذى في أدب النفس، وكرم الطبع، ومتانة الخلق. وما كاد يُنشَر كتاب طوق الحمامة حتى أقبل على نقده وتصحيحه جماعة من كبار المستشرقين أشهرهم: جولدتسيهر، ورينهارت دوزي، وبروكلمان، وهوجرنيه، والمسيو مرسيه. وتسابق المستشرقون الألمان والنمسويون والهولنديون والفرنسيون والإنجليز والأمريكيون إلى استغلال ذلك الكتاب وتلخيصه أو ترجمته والتعليق عليه" (زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع: جـ٢: ص ١٦٦، ١٦٧).

وهنا يمكن طرح السؤال التالي: هل عندما تكتب المرأة العربية يكون موضوعها الأول هو الحب؟ وهل الأمر كما يقول شكري عياد في أحد مقالاته النقدية الأخيرة في مجلة الهلال تحت عنوان "نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب" أن الحب ثقافة وأن "النزعات الفطرية المتناقضة التي تكوّن ما يسمى "الحب" لا بد أن تتم السيطرة عليها بطريقة من الطرق حتى تتحول إلى سلوك مستو، وما لم يكن السلوك في الحب مستويًا فإن المحب لا يكون إنسانًا مثقفًا. فهناك تفاوت بين الأفراد من حيث درجة ثقافتهم في الحب، كما أن المجتمعات المختلفة متفاوتة أيضًا فيما تعده ثقافة جيدة في أمور الحب" (القفز على الأشواك: ص ٢٧١)، وكلنا يذكر الأميرة الأندلسية ولادة بنت الخليفة المستكفي حبيبة الشاعر ابن زيدون والتي يُروى أنها طرّزتْ على حاشية ثوبها هذين البيتين:

أنا والله أصلح للمعـــــــالي وأمشي مشيتي وأتيه تيها
أمكّن عاشقي من صحن خدّي وأعطي قُبلتي من يشتهيها

بل إننا نجد الشاعرات الأديبات في عصور القوة والازدهار يجمعن – كما يقول شكري عياد أيضًا – إلى الذكاء الجرأة وقوة الشخصية، ويخترن رجالهن بأنفسهن، بل ويتقدمن عليهم في الجرأة الجنسية؛ فابن قيم الجوزية يروي لنا عن امرأة كان حبيبها لا يرغب إلا حديثها فقط فقالت:

ليس بهذا أمرتني أمي ولا بتقبيل ولا بشَمّْ
لكن جِمَاعًا قد يُسَلّي همّي يَسقط منه خاتمي في كُمي

ثم يروي حكاية جارية تزوجها زهير بن مسكين الفهري، ولم يكن عنده ما يرضيها به، فلما أمكنته من نفسها لم تر عنده ما ترضى به فذهبت ولم تعد. وقال آخر:

رأت حُبّي سعادُ بلا جِمَاعِ فقالت: حبلنا حبلُ انقطاعِ
ولستُ أريد حبًا ليس فيه: متاع منك يدخل في متاعِ
فلو قبّلتني ألفًا وألفًا لما أرضيت إلاّ بالجِمَاعِ

وتلاحظ سوسن ناجي غزارة وغنى المفاهيم التي أثرت النظرية التي افترضها كل من ابن حزم وابن قيم الجوزية للحب، إلى جانب تعدد المفردات التي استندا عليها لمعالجة نظريتهما (ص ٤٠).

في الفصل الثاني: "الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول" تبحث الناقدة في الخطاب الأدبي النسائي ومدى خصوصيته، وفي القصص النسائي المعاصر، " وهو درس ما زال يمارس نوعًا من الإغراء يحفز على تقبله قراءة، ومقاربته نقدًا، وكأنه نسق جمالي يختلف عن أنساق الحركة الإبداعية ككل، ويتميز عن مختلف تشكلاتها ليقترب بذلك من الظاهرة" (ص ٤٧).

وفي الفصل الثالث: "اللغة المنسية وتأويل الأحلام"، تتناول الناقدة نص "الشيخوخة" للطيفة الزيات ١٩٨٦، ونص "شواهد ومشاهد" لعبد الحميد إبراهيم ١٩٩٦. وتنقسم الدراسة في هذا الفصل إلى مدخل نظري عن "تأويل النص الأدبي عبر رؤية نقدية تحليلية نفسية تأخذ في الاعتبار دراسة محتوى العقل الباطن كبنية داخلية للظواهر الإنسانية التي يتعذر الوصول إليها عن طريق التجربة المباشرة، ولا يمكن فهمها على المستوى الفكري والنظري إلا بتقص نظري" (ص٨٩).

فالمقصود باللغة المنسية: لغة الأحلام والأساطير. والنصوص الفنية التي يعالجها هذا الفصل تنتمي إلى أدب السيرة الذاتية، ومنهج الباحثة في هذه الدراسة هو تحليل النص تحليلاً ذاتيًا يدمج دراسة محتوى العقل الباطن مع دراسة شكل النص. وكما يؤكد جاك لاكان فإن ما تكشفه تجربة التحليل النفسي هو بنية اللغة بكاملها، والحلم "رسالة غامضة مصدرها اللاوعي ومبهمة تتطلب التفسير عن طريق حل رموزها الخاصة بكل شخص على حدة.

وفي الفصل الرابع دراسة عن: الوعي بالكتابة وتأنيث النص في "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي؛ وترى سوسن ناجي أن هذا النص يتسم بالوعي، "وهو وعي يبدأ من الوعي بالأنا والآخر، ثم الوعي بالاستلاب وجوهر البعد التاريخي، وأخيرًا الوعي بالكتابة وجدل الاختلاف. وهو وعي يسعى حثيثًا ليتبوأ موقع الصدارة في النص، موقع المبادرة والسؤال!... فالوعي بالكتابة هو ما يتوّج هذا النص، وهو يوازي الوعي بالأنوثة، والوعي بالأنا، لأنه يشكّل البطل الرئيسي في الواقع في مواجهة الموت.. الأنوثة كما الكتابة ليست عزاء على الإطلاق، لأنهما تذكير دائم به" (ص ١٢٥).

وتلاحظ سوسن ناجي أن علاقة حميمة تنشأ بين الكاتبة واللغة في "فوضى الحواس"، علاقة تكون فيها هي الفاعل، المهيمن على مقادير النص، ويكون الآخر/ الرجل هو المفعول الذي يتأخر عن مواقع الصدارة المعتادة. ويتم تدعيم هذه العلاقة عبر فعل التوحد بين البطلة (أحلام/ حياة) وضمير المتكلم/ الراوي.

وهذا يذكّرنا بما لاحظه الناقد رجاء النقاش في رواية "ذاكرة الجسد" من أنها: "من أكثر الروايات العربية المعاصرة اهتمامًا بالأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات، والصلة الموسيقية بين كل جملة وما يليها حتى لقد وصلت الكاتبة "أحلام مستغانمي" في بعض أجزاء روايتها إلى حد كتابة عبارات شعرية خالصة" (رجاء النقاش: قصة روايتين: ص٣٢).

وفي فصل آخر تتوقف سوسن ناجي عند كاتبة عربية أخرى من جيل أسبق لكنها تشترك مع مستغانمي — أو بالأحرى مستغانمي هي التي تشترك معها — في بعض الملامح والتوجهات. فغادة السمان الكاتبة السورية ذات الصوت الروائي البارز منذ ستينيات القرن الماضي، صدر لها عدد من الأعمال الأدبية التي تندرج تحت إطار فن المقال، وبعضها تحت إطار الشعر، وعدد آخر من أعمالها يندرج تحت إطار فن القصة القصيرة والرواية. لكن سوسن ناجي تخصص دراستها حول نص "ليل الغرباء" وهو من أهم أعمال غادة السمان في القصة القصيرة، وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٦. وتقول سوسن ناجي: "هذا البحث يعنى قراءة الوعي الضدي "للأنا" وهي تواجه نفسها بالانقسام عليها، وتواجه الآخر بالانشقاق عليه. وفعل المواجهة هذا لا ينطوي على معاني الفرار أو الانغلاق بقدر ما ينطوي على الرغبة في تأسيس علاقة معرفية جديدة بالأنا والآخر" (ص ١٤٧).

ومن قصص المجموعة قصة "أمسية أخرى باردة" يتكرر فيها مصطلح الأمسية الباردة على مدار القصة تعبيرًا عن ليالي البرد والضياع والوحدة تقول فاطمة: "أمسية أخرى باردة.. وأنا قد عدت وحيدة. لم أعد أذكر بالضبط كيف ولماذا افترقنا"(ص١٥٠). وفي قصة "المواء"، ومع الجمجمة في قصة "ليلى والذئب"، دلالة التوحد تعني ضياع الهوية واختلاطها ذلك أنها لا تتورع في أن تحتفل بعيد ميلاد الجمجمة". أما الآخر: الرجل (فراس، حازم، أكرم، نجم،...) فهو البديل عن الوحدة، والخوف والعجز. والآخر: هو وجه من وجوه الذات؛ فالذئب في ليلى والذئب هو — بمعنى ما — ليلى نفسها، أو هو "الأنا الآخر"، وعليه فليلى والذئب هي أيضًا ليلى الذئب

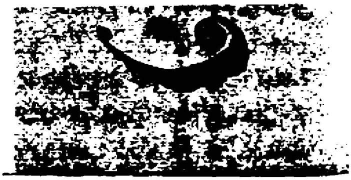
ولا تكتفي المؤلفة بدراسة الإبداع السردي للمرأة العربية بل تتوقف في الفصل الأخير عند "خطاب الشواعر النساء في العصر الجاهلي" من خلال رؤية نقدية تطرحها سوسن ناجي، مساهمة منها "في إضاءة بعض المناطق المعتمة في الذات العربية التي من شرط إضاءتها عدم الانطواء على النفس بل بإثارة الأسئلة، ومحاورة الذات مع الآخر". وهي تتبنى في هذه الدراسة استراتيجيات النقد الثقافي، وتقول: "الأرضية التي ينبثق منها بحثي هذا هي التفكيك أو التصديع لبنية الخطاب السائد في الشعر الجاهلي — الذي كتبته الشواعر النساء — بتقويض أركانه وإرساء دعائم الشك فيه؛ بهدف إعادة النظر إليه (Revision) واستحضار أنماط الخطاب المغيب فيه، وهذا — في حد ذاته — يفرض الانفصال عن السائد — من قيم اجتماعية وفنية — وصولاً إلى التحام غير مرئي بالحقيقة التي تكمن وراء هذا الخطاب ودلالته" (ص ١٧٣).

وبذلك تكون سوسن ناجي قد استطاعت أن تعالج مسألة "الوعي بالكتابة" لدى الكاتبة العربية، في مستوياتها المتعددة وأبعادها المختلفة، سعيًا نحو ترسيخ مفاهيم نقدية جديدة، واستشرافًا لآفاق من الوعي النقدي المتجاوز للثنائيات المتوهّمة. وعلى الرغم من الإجراءات المنهجية الصارمة فإن لغة الباحثة سهلة شفافة تتواصل مع المتلقي بلا عوائق أو حواجز سواء على مستوى الشكل أو المعنى.

الهوامش:

* الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية، تأليف: سوسن ناجي رضوان، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤.

آفاق



ف

المدينة فضاء لروايات غالب هلسا قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال

فخري صالح

ينتسب غالب هلسا (١٩٣٢ ـ ١٩٨٩) إلى مصر أكثر مما ينتسب إلى وطنه الأردن لأسباب تتصل بشخصياته الروائية والجغرافيا التخيلية التي تتحرك في فضائها تلك الشخصيات، فهو في معظم أعماله الروائية يتحرك ضمن الفضاء السياسي والاجتماعي المصري لقاهرة الستينات والسبعينات من القرن الماضي. لا يشذ عن ذلك من أعماله القصصية والروائية إلا مجموعتاه القصصيتان "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" (١٩٦٨)، وبعض قصص هذه المجموعة تتخذ من القاهرة فضاء لأحداثها) و"زنوج وبدو وفلاحون" (١٩٧٦) وروايته "سلطانة" (١٩٨٧). أما في باقي أعماله الروائية فإنه يكتب عن القاهرة ويبني من أحيائها الشعبية، وشخوصها المهمشين في معظم الأحيان، ومن نقاشات اليسار المصري وانشقاقاته، عالمه السردي، مازجا ذلك كله بتذكرات شخصية "غالب"، أو "خالد"، الذي عادة ما يأخذ دور الراوي في الروايات وتتصفى من خلال رؤيته باقي الرؤى التي تحملها باقي الشخصيات؛ كما أن هذه الشخصية تذكرنا من حين لآخر بماضيها أو طفولتها البعيدة في مسقط رأس غالب هلسا، وبلدته ماعين، أو مكان دراسته الإعدادية والثانوية في مادبا ومدرسة المطران بعمان.

من هنا يبدو عالم غالب هلسا، الذي غادر الأردن لآخر مرة عام ١٩٥٦ ولم يعد إلا محمولا على نعش يوم وفاته (١٨ كانون ثاني/ديسمبر ١٩٨٩)، مسكونا بالحياة الثقافية والسياسية المصرية في فترة معقدة من تاريخ العلاقة بين اليسار المصري والحكم الناصري في خمسينات القرن الماضي وستيناته. وتتصل الجغرافيا التخيلية لروايات غالب وقصصه بتلك الحقبة الزمنية التي عمل فيها غالب في كل من وكالة أنباء الصين الجديدة ثم وكالة أنباء ألمانيا الديموقراطية لفترة تتجاوز الستة عشر عاما، مشاركا بفاعلية في الحياة الثقافية المصرية إلى أن أبعد من القاهرة بأمر من السادات عام ١٩٧٨ مغادرا إلى بغداد ثم إلى بيروت عام ١٩٧٩، ومن ثمّ إلى دمشق بعد الحصار الإسرائيلي عام ١٩٨٢.

ولعل اتصاله الحميم بالبيئة المصرية، وصعود اسمه كروائي وناقد على صفحات مجلات اليسار المصري وصحفه، جعل هويته الجغرافية ملتبسة بالنسبة للعديد من النقاد والباحثين إلى درجة مقلقة انعكست على الأبحاث والدراسات التي كتبت عن القصة والرواية في الأردن فأدرج

غالب في بعض هذه الدراسات وأقصي عن بعضها الآخر. وأنا لا أعرف في الحقيقة فيما إذا كان هاجس الهوية مدعاة للتفكر الشخصي بالنسبة لغالب فهو كان مصري اللهجة، ظل يتحدث بها أينما ذهب بعد إبعاده عن مصر مازجا تلك اللهجة من حين لآخر بلهجات العواصم التي سكنها. كما ظل يختزن العوالم القاهرية ليعيد إنتاجها في رواياته التي كتبها لاحقا، غير قادر على التخلص من مخزون السنوات الاثنتين والعشرين التي عاشها في القاهرة. ويمكن أن نلحظ ذلك في أعماله الروائية الأولى التي كتبها في القاهرة: "الضحك" (١٩٧٠)، و"الخماسين" (١٩٧٥) و"السؤال" (١٩٧٩)، و"البكاء على الأطلال" (١٩٨٠)، وحتى في عملين أخيرين "ثلاثة وجوه لبغداد" (١٩٨٤)، و"الروائيون" (١٩٨٨) التي ينتحر فيها بطله غالب ممرورا معتزلا العالم وشاعرا بالخراب الذي يسكن التاريخ.

لكن الحنين الجارف إلى مسقط الرأس تجلى في بعض أعمال هلسا الروائية على هيئة تذكر جانبي أحيانا أو من خلال إفراد رواية كاملة "سلطانة" يستعيد فيها الكاتب ذكريات الطفولة البعيدة، معيدا تتبع خطى بطله في طفولته وصباه ما يجعل "سلطانة" قريبة من روايات التكوين والتعلم، ويجعلنا نعيد النظر إلى أعماله الروائية الأولى على ضوء هذه الرواية المميزة: لغة وشخصيات وطرائق حكي، واصلين عالم "سلطانة" بتلك التذكرات الجانبية التي نعثر عليها في قصصه ورواياته الأخرى.

من هنا يبدو من الصعب انتزاع غالب من حنينه الطفولي إلى مسقط رأسه وتغليب مرحلة الشباب والنضج على خلفية نموه الثقافي والأدبي. إن هواجس الطفولة وأحلامها واستيهاماتها عوامل أساسية في تشكيل الشخصية الإنسانية، وقد برزت مرحلة الطفولة والصبا في أعمال غالب الأخيرة كنوع من الاستعادة الحميمة لذكريات الطفولة التي غيبها النسيان وتراكم المشكلات اليومية وضغط حاجات العيش. ومن ثمّ فقد فتح الروائي الأردني الراحل خزائن ذاكرته وأعاد عجن هذه الذكريات مع أحلامه واستيهاماته وطريقة نظره إلى مسقط رأسه وسنوات تكونه. ولا تهمنا بالطبع صحة هذه الاستيهامات، التي ترد على الدوام في أعمال غالب على هيئة حلم يقظة طويل يعيد فيه الراوي غالب تشكيل العالم من حوله، بل قدرة روائي متميز مثل هلسا على اللجوء إلى ذاكرة الطفل فيه لينبش عالما كان منسيا داخله. ولعل كتابة غالب لـ"سلطانة"، بوصفها الرواية الوحيدة المكتوبة ضمن جغرافيا أردنية، هي ما أعاده إلى مسقط رأسه إبداعيا، إلى حد أنها ذكرتنا بـ "زنوج وبدو وفلاحون" التي كانت عملا قصصيا ـ روائيا نهل من بيئة سياسية واجتماعية غير البيئة القاهرية. لكن يد الموت التي اختطفت غالب في نهاية ثمانينات القرن الماضي جعلت من "سلطانة" رواية وحيدة منقطعة السياق تقريبا عن أعماله الروائية الأخرى. وهي الرواية التي شكلت مع "زنوج وبدو وفلاحون" نوعا من الثنائية السردية الضدية حيث تعيد "سلطانة" تأمل الطفولة البكر، والعالم الفردوسي، فيما تصور "زنوج وبدو وفلاحون" قسوة العلاقات الاجتماعية التي تربط البدو بأهالي القرى، وتقيم مراتبية مقلوبة يتسم بها مجتمع البداوة.

يمكن النظر إلى أعمال غالب الروائية، استنادا إلى هذه الخلفية، بوصفها توترا بين الفضاء المديني الصاخب المعقد والمكان الريفي البسيط الذي يرتبط بالحلم الفردوسي وحضن الأم والشعور بالحماية الذي افتقده الراوي في أعمال غالب التي تتخذ من المدينة فضاء لحركة شخصياتها. ويتجلى هذا التوتر، والذي يتخذ هيئة قوس مشدود على مدار السرد في معظم روايات غالب، في الحضور الوافر للأحلام، وأحلام اليقظة بصورة أساسية، التي تقطع سياق السرد وتعيد الرواية في العادة إلى الطفولة وفردوسها الريفي المفقود. بهذا المعنى تمثل المدينة في عالم هلسا كيانا مهددا باعثا على الرعب وعدم الاستقرار وافتقاد الطمأنينة، أيا كانت هذه المدينة: القاهرة، أو عمان أو بغداد.

لتوضيح الرؤية السابقة سآخذ عملين روائيين لغالب هلسا هما "الضحك"، وهي أولى رواياته، و"البكاء على الأطلال"، وهي من بين أعماله التي نشرها في بداية الثمانينات وإن كانت مكتوبة في القاهرة في فترة سابقة عام ١٩٧٥، لنرى صيغة التوتر في كل من الروايتين بين فضاء القاهرة وأحلام الراوي وتذكراته لطفولته ومطلع شبابه.

يبدأ الفصل الأول من "الضحك"، وعنوانه "جنة اليقين" الذي يوحي بمفارقة ضدية، بوصف لحالة الراوي بعد أن أقام علاقة جنسية مع بغيّ. كل ما في هذا الفصل من الرواية يوحي بالشعور بالدنس والقذارة، وامتزاج الروائح العطرية بروائح العرق والجسد الآثم، بالحنين إلى النظافة وبراءة الطبيعة. يختلط ذلك كله بالإحساس بوجود خطر قريب يتربص بالراوي دون أن يكون واعيا له، وبحلم يعيد تركيب الخطر والإحساس به.

"كنت ملقى على السرير، أشم الرائحة التي خلفتها البغي وراءها، رائحة جسد لم يعرف الاغتسال من زمن طويل، في هذا الحر المهلك، وعطر الياسمين، وطعم النعناع الذي خلفه اللبان الذي كانت تمضغه."١"

ومع أننا لا نستطيع تحديد مكان الحلم، إذ أن الراوي يطالع فيه منظرا من قريته مسقط رأسه، حيث يتحدث عن أكوام من الحجارة التي تتكدس كتلال صغيرة، ويحلم أنه يسير في شوارع مسقوفة تشبه الأنفاق (ص: ١٤)، إلا إننا نتبين في نهاية الفصل أنه "كان يركض في شوارع القاهرة"، التي "كانت خالية واسعة"، و"عماراتها كتلا صماء كبيرة قد ملأ الظلام فجواتها"، لينتهي إلى غرفة تحقيق ليحاكم بارتكاب جريمة لم يقترفها"٢".

يبدو هذا الفصل إرهاصا وتكثيفا لما سيحدث في باقي فصول الرواية. إن الراوي، وهو عضو في حزب يساري، يشعر بالخطيئة والدنس والقذارة في المدينة"٣"، التي تمثل الرذيلة وانحدار القيم والتحلل والتلاشي والإحساس بالبرد بمعناه الفيزيقي والرمزي. لا يخفف من ذلك الإحساس الآمال الكبيرة التي يتشبث بها المثقفون الذين يظهرون في خلفية الرواية، أو علاقة الحب العميقة التي تقوم بين الراوي ونادية، أو الروح الرفاقية التي تنشأ بين المشاركين في معسكر تدريب المتطوعين الذين يرغبون بالدفاع عن المدينة إذا ما هاجمتها إسرائيل. إن المدينة، التي يتنقل الراوي في شوارعها، وبين مقاهيها وفنادقها، تظل كيانا مهددا باردا مصمتا يتراءى للراوي في أحلامه الهذيانية المتكررة على مدار فصول الرواية. ويجسد الراوي برد المدينة وصقيعها من خلال كتابة عدد من الوثائق "التي تدين العصر" (ص: ١٥٤) واصفا مسيرة حياة الصحفي "الكبير"، الذي يشرف على صفحة القراء ويكون شاهدا على انتحار الشاب م. ن الذي كان يشم "ريحة الموت والتفسخ وهيه بتنتشر في الجو وبتملي المدينة كلها.. العالم كله." (ص: ١٦٩) ويقود هذا الإحساس م. ن إلى معاينة جثة الكون العتيقة وهي تتحلل بعد أن ابتعد عن الكون راعيه (ص: ١٧١).

في مقابل مدينة القاهرة تبدو مدينة مسقط الرأس مثالا للمدينة ــ المنفى، مدينة البوليس والبغاء والزيف، حيث المال سيد الموقف، والرجال والنساء يبيعون أنفسهم من أجل النفوذ والمال. إن الراوي، الغريب عن البلدة، يحاول كتابة تاريخها، والكشف عن "أكاذيب مثقفيها وادعائهم ورعب نسائها من الجنس، وجشع تجارها بكروشهم الكبيرة، وقاماتهم القزمة ووجوههم المترهلة البيضاء وأصواتهم النسائية والحقد الذي يملأ قلوب صغار موظفيها." (ص: ١٠٨) ويحكي الراوي أنه أتى إلى البلدة مقيد اليدين في إحدى عربات البوليس لينفذ به حكم الإقامة الجبرية بعيدا عن قريته بتهمة الإخلال بالأمن حيث يجد نفسه شاهدا على وحشة المدينة وقبحها وموت البراءة فيها، واهتراء نسيجها الاجتماعي الذي يتشكل من قادمين من القرى والمدن الشامية المجاورة، ومن شخصيات إنجليزية لا منتمية آتية لتجرب حظها، في الجنس والحب، في هذه المدينة الطالعة على أطراف الصحراء الشامية.

القرية ـــ مسقط الرأس هي المكان الذي يعادل الإحساس بالبراءة واليقين حيث يستعيد الراوي في مواضع قليلة من الرواية حنينه إلى "البلدة الصغيرة التائهة بين الجبال"، و"الشوق إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين.. إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت ولا القلق" (٢٦١)، وكذلك عندما يستعيد صور الأرض المشمسة ومشهد الحصادين الذين يتناولون طعامهم وقت الظهيرة، والنساء وهن يتحلقن حول أباريق القهوة المرة، أو يحلم بأنه يطير فوق القرية ويهبط فوق قبة الكنيسة (ص: ٢٩٧).

إذا انتقلنا إلى "البكاء على الأطلال"٤" فسنجد أنها تعتمد أسلوب المعارضة"٥" Pastiche تقنية أساسية تنبني فصول العمل الروائي حولها، وتبدو المادة التاريخية المقتبسة من كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني موضوعا للمعارضة في موضع معين من الرواية، وللمحاكاة الساخرة كذلك، ولتأمل الحالة الشخصية للراوي في ضوء تلك الحكايات التاريخية المقتبسة في مواضع أخرى. وبغض النظر عن درجة معقولية استخدام هذه التقنية الأسلوبية في بناء العمل الروائي، ومدى إسهامها في توضيح معنى العمل وتكثيف الدلالة من خلال هذا الاستخدام، فإن "البكاء على الأطلال" هي محاولة لإضاءة نص روائي حداثي، يعتمد بصورة أساسية الحلم، وحلم اليقظة بصورة لا تخطئها العين في الرواية، عبر معارضته حلم اليقظة وهلوسات الراوي الحسية الشهوانية (التي يتمازج فيها الهلع الشديد من فكرة الموت مع الإحساس ببرد العالم والحنين إلى الطفولة) بمادة تراثية تدور حول الشهوة العارمة والغُلمة والمثال الحسيّ التراثي المجسد في حكاية عائشة بنت طلحة مع من أحبوها وتزوجوها حسب ما يروي أبو الفرج في "الأغاني".

لكن هذه المعارضة لا تكتمل إلا في إطار بعث حلم يقظة يتكوّن من زمن الطفولة وتذكر الراوي مشهدا مستلا من ماضيه في القرية ليشكل هذا المشهد فعل تحفيز للعمل الروائي، ويعيد الراوي، بالاستناد إليه، تركيب المادة السردية ويتمكن من ثمّ من تأويل حاضره وسقوطه في يأس شامل وعلاقات جسدية متعثرة وفقدانه القدرة على الاحتفاظ بمن يحب ويمثل له الشفاء من السقوط في العدمية الحسية والروحية في آن معاً في جو مدينة كبيرة لا تبالي بسكانها.

تبدأ الرواية بهذه الفقرات التي تكشف الدلالة الكلية للعمل، وتضيء بلمحة خاطفة الأحداث التالية، وتكشف في كلمات قليلة العناصر البنائية الأساسية التي يستخدمها الكاتب في "البكاء على الأطلال" (أي الذكرى، والحلم، وحلم اليقظة، والعنصر الحسي الدافق، والحلم بسفاح القربى):

"كانت لوعة تسربت في يديه.

على سطح الطرابيزة الخشبية الصغيرة، البنية ـــ السوداء، (اللون البني لمعة تنبثق من قتامة اللون الأسود) بأرجلها العريضة ذات السطح المتموج، أخذ يدق الإيقاع. بقبضة يده اليمنى وبأصابع يده اليسرى. تب. يدق بقبضة يده اليمنى. تك ت تك بأصابع يده اليسرى.

تصحو الذكرى، تتمطى، تنوء، وتشتعله. تُب، تُب، تك تـَ تك.

إيقاع قديم مُكتنف بعطر العود والمسك والبخور ينبعث من أثواب النساء السابغة الضافية، تلتف حول أجساد قوية، مرغوبة. أجساد لها حرمة أجساد الأمهات، دونها تقف البنادق، ولها نداء لا ينطفئ. وللإيقاع، عندما توغل في الذكرى، عندما تتلبسك الذكرى كأنها حالة انجذاب، مذاق البن ونفحه القوي:

انكشف الغطاء عن بئر الذكريات فهبت روائحها، كما ينكشف الغطاء الخشبي البيضاوي الشكل عن صندوق عطار. وتتخلله كلمات القصيدة يئن معها لحن الربابة "يفوح من صدره كما ريح صندوق. ريحة عنبر من ديرة بني ياس". أصوات النساء منغومة، ناعمة، ثرية، من بعيد تأتي،

ودوي أحاديث متداخلة: صهيل الخيول الأصيلة مقتضبا وهي تدق الأرض بأقدامها واقفة في الحوش الواسع المسوّر، وقرقرة المياه في النارجيلة.

وفي الخلفية تقف آمنة. كانت ملثمة، فارعة كأنها انبثقت من الأرض لتوها صاعدة إلى أعلى، محاطة بنصف دائرة من الراقصين والخنجر في يدها ترسم به دوائر في الفضاء.

تب.. ثم تك، ت تك... تمور اللوعة، تلوب لاذعة أحشاءه، تدعوه إلى الانخراط والغوص، دافعة به إلى ماض يستحيل استعادته." (ص: ٨ ــ ٩)

في الاقتباس السابق استعادة كاملة لكل ما يناقض الفضاء المكاني الذي يقيم فيه الراوي، حيث القرية هي ذلك المكان الأمومي الذي يوفر الحماية ولكنه يذكر بالأجساد المرغوبة المحرمة. ومع ذلك فإن الذكرى، ممثلة بإيقاع المهباش، تعيد إلى الراوي إحساسه العميق بالألفة وتدرج المكان الراهن في سياق المكان الأمومي العتيق المفتقد الذي يشبه غالب هلسا عملية تذكره بالوقوف على الأطلال، ومن ثمّ البكاء عليها.

يبدد هذا الإحساس بانبعاث القرية في ذهن الراوي أحلام متكررة بوجود تهديد ما يتربص به، فالمدينة بجوها الرمادي، وشوارعها الخالية وعماراتها العالية (ص: ٣٩)، تتناقض بصورة حادة مع تلك الذكرى وتدفعه إلى الاستعاضة عن نادية في "الضحك" بشبيهتها عزة التي تمثل في "البكاء على الأطلال" ما مثلته نادية في الرواية السابقة، المرأة التي تمنح وتحمي وتغدق الحنان وتدفئ من البرد الذي يطحن عظام الراوي. ينقذه من ذلك الإحساس بـ"الفوران الفوضوي لعالم معقد أشد التعقيد (...) ماض من قريته جعلته الذكرى ذهبيا، (..) وماض تعرف عليه من كتب التاريخ." (ص: ١٦٦)

ما يقوله الراوي في الاقتباس السابق يفسر بوضوح مشهد استعادة إيقاع المهباش، وإدراج حكايات عائشة بنت طلحة والراسبي، وبحث الراوي عن جمال الدين الأفغاني في شارع سليمان باشا، في سياق التخفيف من حدة الانفصال عن فضاء المدينة الشاسع المعادي و" الاندفاع العشوائي الهمجي لبيروقراطية متقنة وخالية من الانفعال، تفرغ الإنسان من كل حس." لكن أجواء القاهرة القديمة تعيده في حلم يقظة، يمتزج بالإيقاع العتيق القادم من الذكرى البعيدة لحلم الطفولة الفردوسي المبهج، ليذوب في فضاء المدينة التي تبدو له جوامعها وحواريها "الضيقة والمشربيات والمقابر بحجراتها البيضاء وحدائقها والنساء بأجسادهن الباذخة وجرس أصواتهن العنيف، (...) تبدو له القاهرة القديمة كسياج يحميه من الرعب، والخوف الآتي" (ص: ١٣٦). وبهذا المعنى تحل القاهرة القديمة بديلا عن الفضاء الريفي العتيق المنسحب، الذي لا يحضر إلا في الذكرى التي تتسرب من بين ثنايا إيقاع المهباش الذي يطالعنا في السطور الأولى من الرواية مضفيا على عالم الرواية الكابوسي المهدد نوعا من الطمأنينة والإحساس بالأمان، في نوع من إيجاد معادلة تبسيطية لعلاقة غالب هلسا بالمدينة التي عاش المرحلة الذهبية من عمره في فضائها المكاني والسياسي والثقافي. وبهذا المعنى يقفل هلسا الدائرة الجهنمية، من الأحلام وأحلام اليقظة التي احتشدت بها معظم رواياته، وكأن الرواية ليست إلا حلم يقظة طويلا ممتدا يكاد يتحول إلى حقيقة في روايات غالب هلسا.

الهوامش:

١. غالب هلسا، الضحك، الأعمال الروائية الكاملة، الجزء الأول، دار أزمنة وأمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٣، ص: ١٣.

٢. من الواضح من الفصول التالية في الرواية، وخصوصا تلك الفصول التي تندرج تحت عنوان "مذكرات منفي"، أن الإحساس بالرعب من البوليس عائد إلى اعتقال الراوي في بلده الأصلي وليس القاهرة. لكن يمكننا أن نفسر ذلك على خلفية اعتقال رفاق الراوي في الحزب، ومن ضمنهم حبيبته نادية، من قبل البوليس المصري في زمن

عبد الناصر. ويختلط هذا الخوف الكابوسي، الذي يتردد صداه في حياة الراوي وفي المدن التي تنقل بينها، بالإحساس ببرد المدينة وحيادها القاتل تجاه الراوي الغريب الذي افتقد نادية الحبيبة الوحيدة التي أغدقت عليه العطاء وأشعرته بالحب والحنان الذي يقترب من حنان الأم الذي يستعيده الراوي في أحلامه وفي أحلام يقظته كذلك.

٣. الإحساس نفسه يتلبس الراوي عندما يستعيد علاقته المركبة بمدينة بغداد، فهو يتذكر رائحة السمك، فيها، ومياهها الجارية، ورائحة الورود الميتة والأجساد البشرية في الحجرات المغلقة. (ص: ٩٦) لكن رائحة المدينة النهرية العتيقة لا تمنع الراوي من أن يرى تحت جلد بغداد القاسي الخشن فضاء داخليا فسيحا مرحبا (ص: ٩٧). وهو يقارن بغداد ببلده التي قدم منها (يقصد عمان) واصفا إياها بـ"بلد التجار والموظفين الصغار حيث ينطوي الإنسان في داخل صدفته، يتعفن في داخلها ويموت. حيث كل أخذ وعطاء موقظ للألم، للإحساس بالذنب. مدينة بلا جذور ولا تاريخ.. تنظم الحياة فيها محرمات وممنوعات وأكاذيب" (ص: ١٠٠).

لعل الوصف السابق أن يفسر فصولا لاحقة في الرواية حيث يلازم الراوي إحساس التهديد الذي تمثله المدينة الصغيرة، بحضور البوليس فيها والمواضعات الاجتماعية الخرقاء والزيف الذي تتسم بها الشخصيات التي تسعى في فضاء مدينة عمان في نهاية أربعينات القرن الماضي وبداية خمسيناته.

٤. غالب هلسا، البكاء على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠.

٥. تعني المعارضة Pastiche: إدراج كلمات أو جمل أو فقرات كاملة مأخوذة من مؤلف أو عدد من المؤلفين في عمل أدبي بقصد التقليد، وحينما تكون تلك المعارضة قصدية تتحول إلى نوع من المحاكاة الساخرة. لكن غالب هلسا يستخدم هذا الأسلوب، الذي أصبح مكونا رئيسا في الرواية المعاصرة في العالم، ليشدد على ما يؤديه تذكر عالم عتيق غريب، مغوٍ ومانح، من إحساس بالحماية في عالم المدينة المعاصرة التي تهرس الإنسان تحت ثقلها الضاغط ودوران عجلة الحياة اليومية المجنون.

من الرسالة إلى الرواية آليات القراءة في البوسطجي القصة والفيلم

سلمى مبارك

البوسطجي هي حكاية قارئ وحكاية نص، حكاية عن العلاقة بين القارئ والنص، عن ذلك البوسطجي الذي وجد نفسه مُبْعَدًا في قرية صغيرة من قرى صعيد مصر، لا يجد أمامه من وسيلة للتغلب على رداءة واقعه ورتابة حياته سوى التسلي بفتح رسائل أهل القرية وقراءتها. تحمل إحدى الرسائل دليل تلصصه، فيمتنع عن إرسالها خوفا من أن يفتضح أمره. ويؤدى ذلك إلى جريمة قتل يعتبر البوسطجي نفسه مسئولا عنها. هذا هو باختصار موضوع قصة يحيى حقي وفيلم حسين كمال.

إذا أردنا التعبير عن تلك القصة من منظور سيميائى فسنجد أن الرسالة في البوسطجي القصة والفيلم هي نص متحول يعبر عدة أنظمة للقراءة: تبدأ الرسالة بموقعها التقليدى في نظرية الاتصال ذات الأضلاع الأربعة: الراسل - المرسل إليه - الرسالة- الرسول، ثم تتخذ بعد ذلك موقعا مغايرا، عندما يقرر الرسول (البوسطجي) فتح الرسائل وقراءتها. تتحول الرسالة إلى نص ذى طبيعة مختلفة، تصبح بالنسبة لقارئها الجديد قصة حب مسلسلة، لها موقع جديد في شكل اتصالي مغاير ثلاثي الأبعاد يتكون من الراوى- القارئ- النص. يتجاور هذان الشكلان، فتظل الرسالة، بالرغم من تحولها على يد قارئها المتلصص إلى نص روائى، محتفظة بموقعها الأول، تظل خطابا ينتظر قارئه الأصلى، ويظل البوسطجي رسولا إلى جانب كونه قارئًا. وتأتى الأزمة المؤدية للنهاية عندما ينتهى تجاور الشكلين الاتصاليين ويحدث تداخل بينهما: يختم البوسطجي الرسول على نص الخطاب الذى يمسكه البوسطجي القارئ بدلا من أن يختم على الظرف وهو النص الذى يتعامل معه البوسطجي الرسول. هذا الخطأ الناجم عن تداخل الوظيفتين: الرسول والقارئ، كان له نتيجتان: الأولى هي حدوث خلل في الشكل الاتصال الأول، رباعى الأضلاع؛ إذ يمتنع الرسول عن توصيل الرسائل خوفا من فقد وظيفته عندما يكتشف تلصصه على الرسائل. النتيجة الثانية هي تحول جديد في الوظيفة السردية للبوسطجي، فمن قارئ لنص روائى يصبح فاعلا في قصة حقيقية.

في بحثنا هذا سوف نتوقف عند محطة واحدة من تلك التحولات، هى تلك التى تصبح فيها الرسالة المطوية داخل ظرف مغلق نصا روائيا مفتوحا على يد قارئ متلصص، متتبعين في ذلك كيفية تعبير كل من كتابة يحيى حقي وفيلم حسين كمال عن هذا التحول.

١- التحول الوظيفي

تعتبر الرسالة من أكثر الأشكال الكتابية الحكائية قربا للواقع، فوظيفتها هي خلق اتصال كتابي بين طرفين بعيدين عن بعضهما بعضا، حيث تنقطع الرسائل عندما يلتقي هذان الطرفان أو يجتمعان في مكان واحد، أي أن الاتصال الكتابي الذي تقوم به الرسالة يجعلها بديلا بالمعنى الحرفي عن الاتصال الواقعي بالنسبة لمرسلها ومتلقيها. والكتابة الحكائية تكاد تكون قصرا على الروائيين، أما الرسالة فهي الشكل الكتابي الحكائي الوحيد المتاح للجميع. حتى اليوميات نجد فيها وهم التوجه إلى قارئ غائب هو الذات الكاتبة، لكن كاتب الرسالة يكتب لشخص موجود يعرفه وسوف يقرأ رسالته. تتحقق الرسالة بوصفها نصا بعبورها للواقع، بقراءتها من قبل المرسل إليه في الوقت المحدد لذلك والمرتبط بالتاريخ المدون على تلك الورقة المطوية. وإذا ما تأخرت الرسالة عن الوصول في موعدها، غالبا ما تفقد قيمتها، تصبح قراءتها مثل مطالعة جريدة قديمة، وكثير من الرسائل بعد قراءتها نرميها أو نمزقها، لأن وظيفتها في خلق اتصال قد تحققت بقراءتها، ومن ثم تصبح عديمة الفائدة.

لقد بدأ خليل وجميلة تبادل الخطابات عندما لم يعد بمقدورهما التلاقي، ترك الاثنان أسيوط مكان الدراسة، عادت جميلة إلى كوم النحل وذهب هو لتسلم عمله في المدينة. هذه الوظيفة الاتصالية التي تحملها الرسالة بوصفها نصا تحولت عندما قرر البوسطجي فتح الرسائل وقراءتها بوصفها وثائق. "سيقع (المقتحم) على أمثلة من طبائع الناس وأهوائهم: سيشجيه أن يرى كيف يضع الله في كل قلب ما يشغله". يبحث - إذن - عباس عن المعرفة في تلك الوثائق وسواء أكان هدفه هو التفكر في طبائع الخلق أم الانتقام من أهل تلك القرية الذين يكرههم ويكرهونه، فإن العلم يظل قاسما مشتركا في الحالتين: "سيطويهم جميعا علمه وتضمهم قبضة يده". والتعلم هو في الواقع أحد الأهداف الأزلية لقراءة الأدب، وهو الهدف الذي كان دائما ما يسبق المتعة في ترتيب الأهداف عند الحديث عن قراءة الرواية بالذات. ولكن متعة القراءة تدخل أيضا ضمن مبررات البوسطجي الذي يتداخل صوته مع صوت الراوي عندما يقول: "وربما لا تحوي الحياة متعة تقارب لذة تتبع رسائل عقل حساس أيًا كان عصره أو طبقته". لا يختلف عباس الفيلم عن عباس القصة في مبررات قراءته للرسائل، سوى أن الرغبة الانتقامية تبدو أعلى صوتا عنده، ولكن يظل الانتقام في حدود العلم فقط وليس بالتدخل في المصائر: "نفسي أعرف إيه اللي بيدور تحت اللبد". وكذلك يختلف عباس الفيلم عن عباس القصة في انفصاله عن صوت الراوي الذي يصاحب البوسطجي عند يحيى حقي وكأنه ملاكه الحارس. لذلك فإن عباس الفيلم لم يذكر ضمن أهدافه: "لذة تتبع رسائل عقل حساس أيًا كان عصره أو طبقته"، حيث إن إدراك تلك اللذة يتطلب وعيًا أدبيًا يتعدى شخصية عباس في الفيلم الذي يبدو أكثر مادية وغلظة من قرينه الأدبي.

٢- تحول الرسالة إلى رواية بالقطيعة مع الواقع

رأينا أن الرسالة في الأصل هي نص وليد الواقع يرتبط به ارتباطا عضويا: المرسل والمرسل إليه، مكونات النص وشخصياته الرئيسة لهما وجود حقيقي، هم أشخاص يسيرون على أقدامهم. أما العالم الذي تخلقه الرواية في ذهن القارئ فهو عالم غير قابل للاختراق سوى من زاوية الخيال، فمهما كان شعور القارئ بأنه جزء من هذا العالم، ومهما بلغت درجة التماهي بينه وبين مكوناته، فإنه لن يستطيع وهو يدير ناظريه أن يجد إحدى شخصياته تطالعه في غرفته، ومن غير الممكن أن يلتقي بأي منها وهو سائر في الطريق، إلا على سبيل الهلاوس المرضية. ومن هنا فإن مكونات النص الروائي من شخصيات ومكان... إلخ، تظل حبيسة داخل عالم الخيال لا سبيل لخروجها منه.

وإذا كان هذا هو المستوى الأول للقطيعة مع الواقع، فإنه يوجد مستوى ثان، فقد تحولت الرسالة من نص وليد الواقع (بالنسبة للمرسل والمرسل إليه) إلى نص مغيب للواقع بالنسبة لعباس. فقراءة الأدب ـ وخاصة روايات الحب، كتلك التي وقع البوسطجي علي إحداها ـ لها قدرة على تغييب الواقع الذى يعيشه القارئ وتحويل ماديته إلى خيال، وقبحه إلى جمال. لذلك وجد عباس ضالته فى قصة الحب المسلسلة التى يتابع فصولها عبر الخطابات المتبادلة بين العاشقين، وكانت بمثابة مهرب من واقعه إلي عالم آخر متخيل. سنتوقف هنا عند كل من هذين المستويين للقطيعة بشيء من التفصيل.

قبح المعاش مقابل جمال قصة الحب

يعاني عباس يحيى حقي من وجوده في كوم النجل معاناة مزدوجة: "فين مصر وشوارعها، وناسها، وفين الليل مليان نور.. وحركة.. لكن هنا: أهو الشباك قدامك.. بص.. تلاقى إيه؟ شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين، وتو ما يدن المغرب كل واحد يتلم فى بيته.. والعتمة؟ يا باى من العتمة". إلى جانب افتقاد المدينة الصاخبة والامتعاض من حياة القرية، يوجد جانب آخر يظهر فى تأففه من رتابة عمله من ناحية وشعوره بالوحدة من ناحية أخرى: "كم تحسر عباس في هذا الوقت على أن الحظ الذى رماه فى كوم النحل لم يجزه بإساءته عملا مسليا يعينه على تحمل الوحدة التى تكاد تقصف عمره وتطير برج عقله". هذا القبح المادى والمعنوى المرتبط بالمكان لايصل إلينا فقط من خلال وجهة نظر عباس إنما أيضا من خلال وجهة نظر حسنى معاون الإدارة وصديق عباس الوحيد، والذى يلعب فى القصة دورا أكبر بكثير من ذلك الدور الذى يلعبه فى الفيلم: "إحساسه بالشفقة نحو هذا الوجه المدفون فى غرفة مظلمة رطبة فى بلد حقير". ومن هنا يجد القارئ نفسه محاطا بوجهتي نظر متفقتين على رسم صورة سلبية للمكان، تعمل بشكل ما بوصفه تبريرا للخطأ الذى سيقع فيه عباس.

أما الفيلم، فهو يظهر هذا القبح نفسه من خلال وجهة نظر عباس العابس دوما، الذى ينظر حوله فلا يجد سوى واقع مترد ومتخلف، بيوت فقيرة، فلاحين جهلة يناصبونه العداء، فتتعدد المواقف الخلافية بينه وبينهم والتى تظهر فيها عدم قدرته على التواصل معهم بأى حال من الأحوال. وعلى مستوى الصورة تؤكد الكادرات وحدة عباس وبؤسه، فيظهر فى اللقطات وحيدا فى أغلب الأحوال سواء فى بيته محاطا بقطع الأثاث الفقير، أو فى القرية على حماره محاطا بالكثبان الرملية يتصبب عرقا تحت حرارة الشمس، أو فى مكتب البوستة وراء قضبان حديد الشباك الذى يتعامل من خلاله مع الفلاحين، تؤكد سجنه فى المكان.

مشهد الوحدة يوم العيد

يؤكد هذا المشهد على وحدة الشخصية من خلال صورة من الداخل لشيش الحجرة التى يعيش فيها عباس، يفتح الشيش فنرى عالم القرية الخارجى ثم يغلق ببطء. والنافذة هى علامة للتدليل على ربط داخل المكان بالخارج، ولكن فى هذا المشهد يخفق الاتصال، بل تتأكد القطيعة بين العالمين: عالم القرية حيث الفلاحات المتشحات بالسواد يسرن فى خط طويل، يصاحب صورتهن صوت المصلين، وعباس فى وحدته داخل الحجرة ينظر حوله باحثا عمن يتحدث معه، فينتهي به الأمر بأن يهنئ نفسه بالعيد: "كل سنة وأنت طيب يا عبس".

مشهد قراءة المظاريف

بالإضافة لفكرة الوحدة التى تظهر من خلال حديث الشخصية المستمر مع ذاتها، نجد شكلا آخر من أشكال التعبير عن المعاناة قوامه العداء الشديد بين عباس وعالم القرية، ويظهر هذا العداء من خلال كلمات السباب التى يكيلها لهم وهو يقرأ المكتوب على مظاريفهم والمونولوج الساخر

الذى يتندر فيه على استخداماتهم اللغوية، وكذلك من خلال اللقطة الذاتية للقرية التى يراها عبر قضبان النافذة.

وبغض النظر عن وجهة نظر عباس، لا يحاول الفيلم تبرئة المكان؛ فعين الكاميرا التى تقوم بدور الراوى فى النص تظهر لنا القرية بوصفها مكانا قبيحا شخصياته مدانة: سلامة أبو جميلة يغتصب الخادمة وزوجته تسلمها إلى أهلها ليقتلوها، العمدة الجشع، خادم مكتب البوستة الجاسوس الذى يؤجر المكان زريبة لبهائم الأهالى، عزيز أفندى الذى يبيع الخمور والنساء لأفندية المدينة فيقضى على مستقبلهم، الفلاحون الجهلاء الكسالى.... الشخصيات التى يرفعها النص هم الأفندية الذين يعودون إلى بلادهم فى الإجازات. الأحاديث القليلة المتبادلة بين عباس وناظر المحطة ومعاون الإدارة، يشكو فيها الجميع من أحوال الصعيد، البعيد عن المدنية والمغلف بالفقر والجهل.

هذا هو الواقع الذى يعيش فيه البوسطجى كما يصوره كل من الفيلم والرواية. أما عالم النص فيفتح أبواب حياة أخرى، يغرق عباس القارئ فى عالم قصصى ذى طبيعة خاصة، حيث تتحول الرسائل إلى رواية حب مسلسلة، تضيف إلى إيقاع عمله الرتيب إيقاعا آخر تتوالى وحداته بتوالى إرسال ووصول خطابات العاشقين. يبدأ عباس فى اختيار رسائل بعينها بعد أن كان يقرأ كافة الخطابات المتبادلة بين الفلاحين وذويهم، فأصبح يفتح فقط جوابات جميلة وخليل متابعا قصة الحب. ثم يزهد عند يحيى حقى فى رسائل خليل بعد فترة؛ حيث تغلب عليها حكاية تفاصيل اليومى، بينما يتعلق أكثر فأكثر برسائل جميلة: **"ساعدتها الظروف على أن تكون كتابتها أرقى؛ فليس فى القرى للفتاة حياة مادية تستطيع أن تتحدث عنها. هى فى أغلب الأمر حبيسة دارها. فاقتصرت جميلة على وصف شعورها وأفكارها تقص له من جديد ذكريات قديمة بينهما"**. هكذا يهفو عباس فى خطابات جميلة إلى أكثر ما يفتقده، الحياة الشعورية، ويعلل الراوى ذلك بالطبيعة العاطفية المشتعلة للشخصية.

أما فى الفيلم فيتكون عالم النص من الرافدين على السواء: الرافد المادى: جوابات خليل التى يغلب عليها الطابع الحكائى؛ حيث يحكى خليل عمًا يراه ويفعله فى المدينة، والرافد المعنوى: جوابات جميلة يغلب عليها الطابع الشعورى. لا يفضل عباس رسائل شخصية على الأخرى، وفى الحالتين تحيله تلك الخطابات إلى عالم قصصى قوامه الأحداث والمشاعر يتعارض مع الواقع الرتيب الجاف الذى يعيشه، ويقابل قُبحَ المكان فى كوم النحل جَمالُ الصور فى الأماكن التى تدور فيها فصول قصة الحب سواء فى أسيوط أو فى النخيلة. يبدو مكان قصة الحب أكثر ارتباطا بالمدنية: المدرسة الأمريكية، حصص اللغة الإنجليزية، المتنزهات الخضراء فى الرحلات المدرسية، المناطق الأثرية التى يجرى فيها المحبون... وتتعارض رومانسية قصة الحب وسذاجة المحبين (اللعب بالمرآة، حكاية الحواديت...) مع واقعية شخصية البوسطجى: فقصة الحب التى يقرؤها تثير فضوله المتفكه أكثر من كونها تثير مشاعره، على الأقل فى بدايتها.

واقعية المعاش مقابل ذهنية النص

إن العالم المتخيل الذى تصوره تلك الأوراق الرخيصة المتبادلة بين الفلاحين بعضهم بعضا هو وجود مختلف، وجود ذهنى: أسماء، قصص، مشاكل، لا يرى منها عباس سوى الحروف والكلمات التى تكتب بها. إذن عالم النص حتى لو كان يشير إلى مرجعية حقيقية فإنه عالم مصنوع من الأحبار والكلمات المكتوبة والخيالات التى تثيرها فى ذهن قارئها المتلصص. عندما وقع عباس على جوابه الأول فى قصة الحب كان موجها لجميلة، وكان يعتقد أنه لأم أحمد، تلك المرأة العجوز التى كانت تتلقى الرسائل لجميلة: **"لما فتحته فكرك لقيت إيه.. جواب حب من الدرجة الأولى.. فيه بوس وأحضان وشكوى وكلام فارغ زى ده.. ضحكت لما انغلقت. أول الجواب**

حبيبتي ونور عيني.. مش مصيبة إن الولية دى تبقى لسه لدلوقتى نور عين.. بصيت للإمضاء لقيتها خليل.. جه في بالى طوالي ظرف دايما ألاقيه في الصادر العنوان اللى عليه: "حضرة المحترم الفاضل خليل إبراهيم أفندى يحفظ بشباك بوستة الفجالة مصر". وجود هذا العالم بشخوصه هو وجود نصى فقط: وجود جميلة يختزل في جملة: "حبيبتي ونور عيني"، وجود خليل يصبح: إمضاء. "بصيت للإمضاء لقيتها خليل". المكان البعيد الذى يكتب منه خليل لحبيبته يصبح جملة مكتوبة على ظرف: "يحفظ بشباك بوستة الفجالة".

وإذا كانت قراءة المكتوب هي وسيلة عباس للتواصل مع هذا العالم؛ أي أن التواصل يتم عبر المرئى، فإن الوجود المستقل لعالم النص يظهر في الفيلم بشكل مختلف؛ إذ يلعب الصوت دورا رئيسا في رسم خطوط ذلك العالم الذهني.

مشهد قراءة الرسائل

في هذا المشهد نرى لقطة مقربة لرسائل الفلاحين ملقاة على مائدة، بينما يصاحب الصورة أصوات متداخلة لأصحاب تلك الجوابات وكأنهم يقرأون رسائلهم. تؤكد حركة الكامير، التى تنتقل من خطاب لآخر في حركة أفقية ثم تصعد لتصل بنا إلى عباس ممسكا بخطاب في لقطة واحدة مستمرة، تجسيد هذا العالم التخيلي في ذهن عباس من خلال تلك الأصوات.

ومع تحول الرسالة إلى نص روائي بالنسبة للبوسطجي، تصبح تلك القصة الحقيقية التي يقرؤها عباس في الخطابات وجودا ذهنيا متخيلا. وهو عندما يحاول كسر حدود التخيل للبحث عن جميلة الحقيقية لإطلاعها على حقيقة موقف خليل منها، لا يصل إلى أى شيء. وكأن جميلة هذه وهم، وكأنه خارج من قاعة عرض سينمائى باحثا عن إحدى شخصيات الفيلم فى الطريق، وكأن عباس في بحثه عن هذا الوهم قد وقع فريسة لهلاوس: "مشيت مش حاسس بنفسي. أبص للبنات اللى فايتين. يا ترى ما تكونش دى جميلة؟ ولا دى؟ يمكن دى؟ قايست وهجمت على واحدة: – جميلة؟".

إذا كان هذا المشهد يتكرر في الفيلم، ويخرج عباس من البحث بالفشل نفسه في عقد الصلة بين ما يقرؤه وما يعيشه، فإن الفيلم في سعيه لتصوير القطيعة بين العالمين يلجأ إلى أسلوب آخر لتأكيد هذا الانفصال: فنرى لقطات لعباس وأبطال روايته يمرون إلى جانب بعضهم بعضا، يتخذ كل منهم طريقه، جاهلين بتلك السلسلة التى تربطهم في وجودهم النصي. وإذا كان الفيلم قد حول هذا الوجود النصي إلى وجود حقيقي بالنسبة لعباس الذى رأى في آخر مشهد من الفيلم الأب يحمل ابنته المقتولة واستطاع التعرف علي بطليه التراجيديين، فإن القصة أبت إلا أن تؤكد أن القطيعة بين العالمين لا سبيل للفكاك منها: عالم النص وعالم الواقع؛ حيث إن النهاية عند يحيى حقى تختلف، فالراوى لا يصرح بحدوث جريمة القتل، ولا يترك البوسطجي المحموم – جراء شعوره بالذنب – حجرته الفقيرة، بل يسمع وهو قابع في فراشه صوت أجراس الكنيسة تدق معلنة وفاة أحدهم: "وانتبه الرجلان على صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعارا بموت.. يكاد ينطق، فقد يعبر النحاس في بعض الأحيان عن منتهى حزن الإنسان وألمه". وهكذا، فإن آخر فصل من فصول قصة الحب يصل للبوسطجي مسموعا وليس مقروءا، يحتاج بدوره إلى تأويل؛ فقد يكون ذلك الجرس يدق لوفاة جميلة أو لآخر، وهكذا تظل علاقة عالم النص مكتوبا كان أو مسموعا مرتبطة بالواقع علاقة غير مؤكدة، واهية.

٣- قراءة الرسائل بوصفها نصا أدبيا

المستوى الثالث الذى تتحول معه الرسالة إلى نص روائى يظهر من خلال تعامل عباس يحيى حقي مع نص الرسالة بمنطق التحليل والنقد الأدبي. فعباس ينظر للخطابات، ليس فقط على كونها حواديت، إنما هو يتمعن أيضا في جميع التفاصيل الكتابية بداية من نوعية الورق وشكله،

إلى الحبر المستخدم، إلى الخط وطريقة رسم الحروف، إلى الفراغات البيضاء في الورقة وكيفية تنظيمها، إلى الأسلوب واختيار الكلمات. وهو يقرأ الخطاب كما يقرأ الناقد العمل الأدبي بهدف التفسير وفهم الشخصيات، فيتوقف عند كل من هذه التفاصيل مؤولا وباحثا عن معنى يساعده على استكشاف طبيعة الشخصية التى تكتب الرسالة، أو تصور الظروف التى تحيط بها أثناء عملية الكتابة. وهو من خلال هذا التأويل للتفاصيل الشكلية والأسلوبية يبدأ فى تكوين فكرة عن الشخصيات وإعطاء كل منها هوية نفسية. فأمام خطابات خليل مثلا نجده يقول: "**هو يكتب بخط جميل، ولكن أثر التصنع والمجهود ظاهر. شعر عباس أنه أمام شخص يحسن خطه أكثر مما يعبر عن شئ**". أما فى خطابات جميلة فيرى أن: "**كثيرا ما يكون خطها في حروف أكثر ظهورا يتبلل الورق، دلالة على أنها تسهو في بعض الأحيان وتضع القلم في فمها**". هذا البعد التحليلى فى قراءة عباس للخطاب يغيب فى الفيلم؛ حيث بوسطجى حسين كمال شخصية أقل حساسية من بوسطجى يحيى حقى.

لكن قراءة الرسائل تصل إلى منطقة أخرى من مناطق القراءة الروائية، وهى منطقة متعة النص. رأينا أن العالم القصصى الذى يدخل فيه عباس بقراءته للجوابات هو هروب من الواقع الذى يعيشه. والمتعة هنا لها أبعاد عدة. إذا بدأنا بقصة يحيى حقى فسوف نجد أن عباس فى بادئ الأمر وقبل أن يقرر فتح الخطابات حاول أن يفلت من واقعه المؤلم بالخمر: "**وهبطت على عباس رحمة من الكونياك فعتمت ذهنه وأرخت أعصابه وعلمته كيف ينسى عمله وأطواره نسيانا يكاد يكون تاما**". فبدأ فتح الخطابات استكمالا لهذا البحث عن المتع الصغيرة التى تعينه على التغلب على حياته. ثم كانت أول خطوة فى قراءة الخطابات هى الالتفات إلى ما يكتب على الأظرف من الخارج وشكل ذلك بالنسبة للبوسطجى أول مستوى للمتعة: "**في أول الأمر كان له فى الخطابات جدة تأخذ عليه جزءا من تفكيره، وربما تفكه بما على الظروف من أغلاط إملائية ومبتكرات الفلاحين... ولكن بعد قليل حرمه التكرار حتى من هذه المتعة الضئيلة**".

بوسطجى الفيلم تلتقطه عين الكاميرا بعد أن وصل إلى مرحلة الملل من تكرار الأسماء نفسها والتعبيرات نفسها واللزمات. فلا نجد عنده أى أثر للمتعة الأولى التى صاحبت قرينه الأدبى، بل إن هذا الضيق وتحول الجوابات إلى أعداء هو الذى دفعه إلى قرار فتح الرسائل: يقول عباس حسين كمال فى الفيلم مخاطبا الرسائل وعيناه تنطقان بالحنق: "**أنا عارف إن نهايتى هتكون على أيديكم**". وهو كقرينه الأدبى، لجأ إلى ذلك أيضا بعد عدة محاولات فى اتجاهات أخرى كلها باءت بالفشل، منها قصة "الغازية" التى استضافها عنده ليلة العيد وأجبرها أهالى القرية على الخروج من داره ليلا بفضيحة.

المرحلة التالية من الدخول إلى المتعة بدأت بفتح الخطابات: "**أيدى كانت بترتعش. خايف وبرضه مقاوح. لكن رغم دا ماشبعتش من جواب واحد. بعد ما قفلته فتحت جواب تاني. جوابات فلاحين حسابات وسلام وسؤال عن الأقارب. ومع ذلك كنت مبسوط**". ونتوقف هنا عند استخدام اللغة العامية التى تقرب فى بساطة إحساس الشخصية إلى القارئ. "مبسوط" و"ماشبعتش" تشيران بعفوية إلى ذلك الإحساس باللذة الذى تبعثه القراءة.

أما الفيلم فيعبر عن تلك المتعة بشكل مختلف: فعباس يأخذ الخطابات إلى منزله، يسهر فى قراءتها محيطا تلك الجلسة بطقوس هى بمثابة إخراج فنى للقراءة: هو لا يقرأ الجواب فى أى مكان إنما دائما على المقعد نفسه أمامه المنضدة الصغيرة، عليها براد الماء يغلى فيسلط بخاره على الظرف حتى يفتح ويبوح بأسراره، يقرؤه عباس بتلذذ وهو يدخن السيجارة ويحتسى الخمر، ابتسامة صغيرة على شفتيه. وتؤكد الكاميرا أهمية هذا الديكور الذى يحيط به عباس نفسه أثناء

القراءة من خلال اللقطات المكبرة على البراد وزجاجة الخمر، ويضيف منظر البخار المتصاعد من الإبريق مسحة جمالية على الصورة، بالإضافة إلى دور الموسيقى فى تغليف المشهد بشجن لطيف.

إن قراءة التفاصيل اليومية لحياة الفلاحين التى يعرفها عباس جيدا والتى لا تحمل جديدا بالنسبة له، تتحول على الرغم من ذلك إلى متعة من طراز خاص تحيلنا إلى تساؤل رولان بارت[1] عن أصل المتعة التى يجدها القارئ فى الأعمال الروائية والتاريخية والسير الذاتية عندما تعبر عن الحياة اليومية للشخصيات. يتساءل بارت عن ذلك الفضول الذى يعترى القارئ للتعرف على تفاصيل دقيقة مثل المواعيد، العادات، الوجبات، المسكن، الملبس.... يقدم بارت تفسيرات عدة، لكنى أتوقف عند أحدها؛ حيث يبدو متماشيا مع قصة عباس والجوابات. فمتعة قراءة التفاصيل اليومية تحيل إلى تحقق رغبة؛ تلك الرغبة هى الدخول إلى حرم الممنوع. والممنوع هنا هو تلك المنطقة الخاصة المتعلقة بخصوصية اليومى وارتباط تفاصيله بحميمية للشخصيات. فقارئ العمل الأدبى أو التاريخى الذى يستمتع بقراءة اليومى هو متلصص يستمتع بمشاهدة ما لا يسمح له فى الحقيقة أن يراه. ومن هنا كانت سعادة عباس بهذا العادى الذى يطالعه فى جوابات الفلاحين. ومما يؤكد ذلك، أنه بعد فترة زهد فى تلك الخطابات ووجدها "سخيفة"؛ أى بعد أن نال من خصوصيتها واخترق ممنوعها.

المرحلة التالية فى تذوق متعة القراءة تتحقق عندما يبدأ عباس فى متابعة رسائل بعينها، فيقع على قصة الحب بين خليل وجميلة. مع تلك الرسائل تتحول قراءة عباس تحولا نوعيا؛ فالمتعة أصبحت تتعدى مرحلة التسلية والفضول أو هتك الخبايا، لكى تصبح قراءة التماهى التى يتوحد فيها القارئ مع الشخصيات. وهذا التماهى وإن كان يحدث مع عباس القصة وعباس الفيلم، فإن توقيت حدوثه يختلف هنا وهناك.

ففى القصة يتعلق قلب عباس برسائل جميلة منذ البداية: "**ما كان يظنه لهو وتسلية انقلب إلى شغل شاغل ورباط وثيق**" / "**أصبحت هذه الخطابات جزءا من حياة عباس لا يستطيع أن يستغنى عنها**". تصبح قراءة عباس لقصة الحب قراءة توحدية مهّد لها ما بينه وبين شخصية جميلة من تقارب؛ فكلاهما له طبيعة عاطفية زاخرة بالأحاسيس الصادقة: "**أصحاب الطبيعة الصافية ولو أنها مشتعلة كعباس، لديهم استعداد موهوب يفتح أعينهم للإحساس الصادق... وكانت كل مظاهر جواباتها تدل على أن حب جميلة مخلص غير كاذب**". ثم يصبح تعلق عباس بخطابات جميلة تعلق الحبيب بمحبوبته: "**و تملكته حمى العاشق، لا يطيق مرور الساعات التى تفصله عن اللقاء**". ومع تلك الجوابات فقط بدأ عباس يختار لقراءتها موعدا ومكانا ويهيئ جوا بعينه: "**عباس يختار لقراءة هذه الجوابات ساعة متأخرة من الليل، وربما بين كأسين. يجلس بجوار النافذة، يسند ذراعه على مائدته ذات الأرجل الثلاث وجهه فى غمرة ضوء المصباح**". ذلك الإخراج الفنى للقراءة يكاد يذكرنا فى تفاصيله بمكان المتفرج فى قاعة العرض السينمائي، خاصة ذلك التقابل بين الليل بظلمته ونور ذلك المصباح. وتتقاطع تلك الكلمات مع ما يقوله يحيى حقي نفسه متذكرا جو قاعة العرض السينمائي عندما كان يرتاد السينما طفلا: "**الظلام يخترقه عمود النور كأنه الروح فى الجسد**"[2]. وفى القصة يؤكد الراوى أوجه الشبه تلك، بين صورة جميلة لدى عباس والصورة السينمائية: "**عباس يراها وهو مأخوذ بها فى صورة معوجة، تزيد من إعجابه، بقدر ما تعد فى ظنونه. ولكنها كلوحة السينما تدلس الفزع بمنظر أبتر**". واستخدام كلمات مثل: "لوحة"، "سينما"، "معوجة"، "تدلس"، كلها تؤكد تلك المسافة الفاصلة بين الواقع وصورته وأن عباس يتعامل مع الصورة وليس مع الواقع، سالكا الدرب نفسه الذى يسير فيه قارئ الرواية الذى ينزلق فى العالم المتخيل. أما فى الفيلم، حيث شخصية البوسطجى أكثر واقعية ومادية، فإن عباس يظل يتعامل مع رسائل المحبين بمنطق التسلية، ولا

يعاني ما يعانيه قرينه الأدبي من وقوع في أسر الشخصية النسائية. وطقوس القراءة التي سبق وذكرناها تبدأ مع بداية فتح عباس للجوابات بشكل عام وليس مع رسائل العاشقين فقط لكن الأمر يتغير وتبدأ تلك القراءة في التحول النوعي من قراءة التسلية لقراءة التماهي عندما يعرف عباس بمأزق جميلة؛ أي أن ما جر عباس للدخول في عالم قصة الحب ليس لحظات الحب الرومانسية، إنما بداية المأساة.

مشهد الرسالة المستغيثة

ونتوقف هنا عند المشهد الذي نرى فيه عباس نائما على المائدة التي يقرأ عليها الخطابات، بينما رسالة جميلة مفتوحة، يصاحب الصورة صوت جميلة تستغيث في خطابها بخليل، وكأن هذا الصوت هو الذي يوقظ عباس من نومه، أو كأنه صادر من اختلاط أحلامه بقصة العاشقين. ويستمر الصوت في قراءة الرسالة حتى بعد استيقاظ عباس من نومه فزعا كي يذهب للمكتب باكرا بحيث يلحق الصادر قطار التاسعة، وكأن هذا الصوت المتخيل قد احتل عقل عباس وقلبه في غدوه ورواحه، بحيث يدخل عباس في حوار معه بصوت عال.

المحطة الأخيرة في بحثنا هذا عن رحلة النص من الرسالة إلى الرواية. تأتي عندما يترك البوسطجي القارئ موقعه بوصفه شاهدا: قارئ رسالة أو رواية، كي يحتل دور الفاعل. وإذا كان عباس لم يقصد أن يصبح طرفا فاعلا، فإن تحوله من قارئ لطرف في القصة حدث عندما غير الظروف المادية لعملية القراءة. فقراءة الرسالة كانت بالنسبة لعباس في القصة والفيلم بمثابة قراءة رواية قبل النوم. لكنه، ومع أحد خطابات خليل لجميلة التي لم يستطع الانتظار لقراءتها في منزله، قرر فتحه في مكتب البوسطه نفسه: **"بعد أربعة أيام جاء الرد. لم يستطع عباس أن يصبر حتى يأخذه معه إلى منزله ويقرأه في خلوة، بل فتحه في المكتب وبقية الخطابات أمامه لم يفرزها بعد"**. هنا حدث الخطأ القاتل فختم في غمرة عمله على الرسالة من الداخل بدلا من أن يختم على الظرف من الخارج: **"وقبل أن يعي عباس لنفسه كان قد انطبع تحت إمضاء خليل ختم كوم النحل وارد في استدارة أ/ خمسة، تلمع الحروف والأرقام حبر زفر ملعون"**. حدث الخلط، تداخلت الأدوار، حملت الرسالة ختم قارئها المتلصص: البوسطجي. فكان تغير مكان القراءة وظروفها بمثابة هتك لعقد القراءة الروائية الخلوية، أدى إلى تغير موقع عباس من تلك الخطابات: **"بقيت بين نارين. إن سلمت الجواب انفضحت. وإن قطعته ولا حرقته تفضل جميلة تهرى وتنكت مستنية الرد والذنب ذنبي أنا"**.

ينتهي هذا الصراع بين الرسالة والرواية، بين الواقع والنص، بين دور عباس بوصفه قارئا ودوره بوصفه رسولا نهاية مختلفة في كل من العملين: فعند يحيى حقي يستطيع عباس التغلب على شعوره بالذنب بمساعدة حسني الصديق الذي يستمع إلى اعترافات عباس:

- **" طب قولي أعمل إيه؟ أحكي في التحقيق ع الحكاية ولا أسكت؟**
- **أحسن شيء، تكفي على الخبر مجور.."**

يتقلص دور عباس فاعلا مسئولا في هذه الحكاية، وتعود كي تحتل موقعها بوصفها رسالة لا علاقة للبوسطجي بها: **"مد عباس يده يزيح أكواما من ثياب مبعثرة، ثم أخرج من تحتها رزمة رماها على المائدة... جمعها حسني بين يديه.. رزمة نحيفة من ورق رخيص"**. تحولت مأساة العشق التي قرأها عباس إلى رزمة نحيفة من الورق الرخيص، هي فصل من فصول مشهد مسرحي أو لعبة خطرة في السيرك، كما يعتقد حسني: **"خلا حسني لنفسه. هو كالمتفرج في السرك تهزه مخاطرة اللاعب، وإن لم يفته اليقين أنها ككل ليلة تنتهي بسلام"**. وتصبح واقعة الحب والقتل نفسها فصلا من فصول الحياة التي تستمر رغم كل شيء.

أما فى الفيلم، فلا يعود عباس أدراجه بوسطجيا، تبقى المأساة مأساة، لا هى تتحول إلى رسائل، أوراق كغيرها من الأوراق، ولا هى تتحول إلى مشهد من مشاهد الحياة المستمرة رغم كل شيء كما يراها حسنى، ينتهي الفيلم في نقطة تؤكد مسئولية عباس بوصفه طرفا مذنبا من ناحية، وعلى تردى هذا الواقع وقبحه من ناحية أخرى. ويأتي مشهد تقطيع الجوابات بمثابة نهاية لكل شيء، وثورة يائسة على كل شيء. ومن المؤكد أن هذا الاختلاف بين القصة والرواية هو اختلاف فى الرؤى، فبوسطجي القصة يحمل بعض الخصائص الأدبية للكاتب نفسه الذى عاش سنوات فى صعيد مصر كان نتاجها مجموعة "دماء وطين". ومن هنا يبدو راوى يحيى حقى مصاحبا لبوسطجيه وكأنه ملاكه الحارس، يتماهى معه أحيانا، يساعده على التغلب على أزمته بفلسفة الواقع، بتحويله إلى مسرحية هم فيها مشاهدون، باختصار، يمنحه البصمة الوراثية لصانع الشخصية. بوسطجي الفيلم يبدو أكثر وحدة، لا يخفف من اصطدامه مع محيطه وعى قادر على الفلسفة كما هو الحال فى القصة. هو أكثر مادية من قرينه الأدبى سواء فى تعامله مع النص على مستوى التذوق وفى تعلقه بشخصيات الرسائل وتفاعله معها بقدر أقل من الرومانسية، وفى تعامله مع الواقع، حيث يدخل فى منطقة البحث عن حل لهذا الواقع ولكنه يفشل. ومن هنا كان التركيز على البنى التكرارية: اغتصاب الأب للخادمة فى مقابل العلاقة المحرمة بين جميلة وخليل، المصير الدامي لكل من الفتاتين على يد الأهل فى جرائم الشرف. لذلك تبدو تلك النهاية التى تحول قصة الحب المقروءة إلى واقع يشهده عباس أكثر تماشيا مع طبيعة الشخصية فى الفيلم. وهكذا، نجد أن رحلة النص من الرسالة إلى الرواية هى رحلة ذهاب وعودة عند يحيى حقى، أما فى الفيلم فهى رحلة ذهاب فقط لا عودة بعدها.

الهوامش:

1 - BARTHES, Roland, **Le plaisir du texte** , Paris, Seuil, 1973.

٢ - يحيى حقى، فى السينما، إعداد ومراجعة فؤاد دواره، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

ف الفن التشكيلى الأنثوى : بين العزلة والشراكة

أسعد عرابى

عـندما كتبـت عام ١٩٩٣م عن موهبة بحجم ما تملكه "شادية عالم" لم تكن بعد معروفة لا في داخـل المملكة العربية السعودية ولا في خارجها (بعكس أختها الكاتبة رجاء)، أقول كنت أحسّ بـأنى معـني بقـرع الجـرس التنبؤى (أو الرؤيوى) في النقد، خاصة في وسط فنى تزداد ذكوريته (مع الأيـام) نرجسية وعنصرية وانغلاقا على بداهة وهم أحادية الجنس المبدع. لم يكن الاهتمام بأعمالها حالـة خاصة، فقد نبّهت قبل ذلك بسنوات إلى أصـالة خصائص فاديا حداد، وهى لبنانية أصبحت باريسـية بحكم اغترابات الحرب الأهلية، ثم نوهت عن ريادة آمال عبد النور الفلسطينية. ولم أكن بحاجـة إلى أكثر من تحليل أعمال فيديو زميلتها منى حاطوم في لندن؛ لأنها كانت معروفة بما فيه الكفايـة. ثـم مؤخـرا توضيح أهمية إشراقة سارة شمة في وسط فنى بيروقراطى واجترارى مثل دمشق وكلـية فـنونها وأكاسـيد الدكترة واللباس التصويرى الموحد. كتبت عشرات المرات قبل ذلك وبصورة مـبكرة عن أصالة عوالم شلبية إبراهيم (زوجة نذير نبعه) وأسماء فيومى، وعن المصرية رباب النمر، والبحريـنـية بلقيس فخـرو، والجزائـرية بايه.. محى الدين، واللبنانية ديما حجار، والقائمة أطول من أن تحفظها الذاكرة.

رغـم أن علاقـتى بأغلبهن لا تخلـو من المسافة الاجتماعية المشرقية، فإن علاقتى الروحية بكائـناتهن الإبداعية ليست سطحية أبدًا، راهنت على مستقبلهن منذ أن كن شابات يافعات (وكما هـى سـارة شمـة الـيوم)، وقـبل أن تحـتل كـل مـنهن ما تستحقه من مصداقية فنية، وتنتزع بعرق جبينها الاعتراف بشراكتها للانتصارات الإبداعية الذكورية.

ورغـم أنـه لا يحدونى أى إغراء بتقمص دور قاسم أمين نهضوى جديد، فقد كنت مسكونا بهـاجس وطمـوح أن أعـيد إلى أمثالهن قواعد اللعبة التنافسية ضمن شروطها الديمقراطية بمعزل عن الامتيازات الذكورية الموروثة.

وإذا كانـت المعارض الأنثوية في "المونوبولات" الغربية على تحررها الاجتماعى تثير الكثير مـن الحـذر بسـبب الإقـرار المضـمر بعزلة النشاط الفنى لكل من الجنسـين، أقول فإن الواقع الملتبس للمسـاواة المتعسـفة في مجتمعاتـنا تفرض عليـنا القـبول بهـذا الانفصام قبل إعادة لُحمته دون أدنى منافقة، لا يخلـو هـذا الالتـباس مـن رواسـب قانون الغابة وقانون الغلبة للأقوى فيزيائيا وجسديا. واعتـبار المـرأة ـ مهمـا كان تفوقها الإبداعى ـ ملكية ذكورية وتابعية من الدرجة الثانية، لا يستحق

قصورها المساواة. علينا أن نعترف - نحن معشر الرجال - أن ما يبطنه مجتمع الذكور من فناني المجتمعات التقدمية لدينا لا يقل خطرا عما يبوح به نظائرهم في مجتمع الدهماء والإمّعيّة التقليدية وتخلف العصور الوسطى.

يحضرني سلوك أحد جهابذة النقد الصحفي من التقدميين، عندما اقتصر في كتابته عن معرض الفنانة الرائدة سعاد العطار على إطرائه لجمال عينيها، وأقامت فنانتنا القيامة على رأسه، وكادت ترفع عليه قضية. لا يمكننا في الواقع أن نتحسس مدى مثل هذه الإهانة الإبداعية إلا إذا تخيلنا الحادث مع أحد الذكور، خاصة إذا كان من مستواها الفني. نسي ناقدنا أن السيدة سعاد أهم فنانة عراقية. تُذكر اليوم ضمن الخمسة الأوائل من مؤسسي خصائص التعبيرية. ولا يمكننا أن نذكر إضاءات الحداثة في المحترف العراقي دون أن نعبر من لوحتها: الحلم والأسطورة الرافدية الأصيلة والمغمغمة العباسية. اختزل ناقدنا المقدام قيمتها الفنية إلى عينين ناعستين، ما إن تذبلا حتى تمّحي قيمتها من تاريخ الفن. لاشك بأنه يعبر عن الوسط الثقافي الذي يتعامل فيه مع المرأة المبدعة على أساس أنها دمية، ومتعة جمالية بدلا من الاستمتاع بلوحتها. مثل هذه المواقف والأسماء يتم دعمها من قبل فنانين اختزلوا تاريخ الفن العربي إلى حفنة من النجوم لا تتجاوز عدد أصابع اليد، ولا يقبلون أية شراكة في هذا الاحتكار، وعلى الأخص من الفنانة الأنثى.

وجدت من خلال ممارستي النقدية أنه من السهل (ومن أقل خسائر الغيرة المكنة) الوقوف إلى جانب أصلاء ذكور من أمثال "القاسمين" و"نعواش"، "نحاس" و"حنين"، "زيات" و"ماضي" و"الكامل" و"نبعه" و"مدرس" و"صلادى" و"عدوى" و"على طالب" و"عبد الله إبراهيم" و"سامي محمد"، "عبد الله الشيخ" و"ناصر اليوسف" وغيرهم، وأنه من الصعوبة الكبرى تسليم الفنانين الذكور بتفوق تحية حليم وأسماء فيومي وشلبية وفخر النسا وفاطمة الحاج وباية وسهى صباغ وآمال مريود عليهم، فالنقد المحايد خاصة الصادر عن ناقد مذكر يوحي وكأنه يهز عروش ذكورة متوسطي الحال ومتواضعي الموهبة منهم، ولا أكتم القارئ سرًا ما عانيته من خصومات مجانية بسبب محاولتي الخروج من هذه العقدة، وانحيازي بالتالي إلى الموهوبات بمستوى انحيازي إلى الموهوبين، خاصة قبل أن يتسلحن بمصداقيتهن وينتزعن الاعتراف على المدى البعيد. والأمثلة كثيرة منها ما أثارته جائزة سارة شمه في بينالي اللاذقية (دورة عام٢٠٠١) من عداوات، نالني نصيب لا أحسد عليه بسبب شراكتي في لجنة التحكيم. لنتصور سادية الأنياب الذكورية عندما تعض نواجذها على مواهب غضة العود، لا ذنب لها سوى أنها ولدت أنثى، وفي دائرة من مدعي الثقافة، لا يدركون من هبة النهضوية التحررية سوى أن أحد رموزها توفيق الحكيم كان عدو المرأة رقم واحد.

يتطلب تخصيص أية دراسة بالمبدعة الأنثى - وبالضرورة المنهجية - التصدى لمعوقاتها الاجتماعية والتربوية وما تراكم منها في اللاشعور الجمعي من أفكار موروثة تناصب الفنون العداء والتصوير خاصة، والذي يصدر منه عن الأنثى بوجه خاص.

تحمل بالتالي وزر هذه الخطايا المزدوجة، ناهيك عن موقف أغلب الفنانين ذوى المصداقية، الذين يحاولون احتكار النجومية واختصار عدد نجومها الإعلاميين إلى أصغر عدد ممكن، على الأقل باقتصاره النسبي على الوجوه الذكورية، يصنفون كل يوم ناقدا أميا يستجيب بسهولة لهذا التكريس والاحتكار، ويقفون موقف الحذر من أي توثيق بانورامي محايد في تاريخ الفن العربي المعاصر. وهنا ندرك مسؤولية الكلمة النقدية الموضوعة في لهيب النور والقراءة والتوثيق، بعكس آلية النفاق والنميمة والوشوشة في العين والأذن.

إذا كنا بالنتيجة نعترف بعدم التوازن بين الفرص المهنية بين الأنثى والذكر، فإن نسبية هذا الإطلاق في الحكم تضعنا في حذر، من عدم التمترس بأية فكرة أو تصور استشراقي مسبق حول

شروط المرأة العربية المبدعة، لأننا سنقع في عصبية عنصرية جديدة، فكون المرأة تمثل العنصر المهيض الجناح من المحترفين لا يعفيها من الخضوع لسلم القيم نفسه، وخاصة أننا نعرف نقاط ضعف المجتمع الذكورى نفسه تجاه سلاح الأنوثة وسلطة الإثارة الانتهازية سواء المحجبة منها بخفر الشرق أو المتعهرة بطريقة فاضحة.

اعتمدت شهرة الكثيرات منهن في الغرب والشرق على شبكة العلاقات الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية "المافياوية". وعلى أساس من التواطآت والتحالفات والتوازنات الإدارية والحزبية وسواها.

كثيرا ما تأخذ مهنة التصوير بالنسبة إلى المجتمع البورجوازى والمحدث النعمة صفة المودة التى تستكمل بها سيدات المجتمع وضعها المشهدى أمام كاميرات الإعلام ومجتمعات صالونات الطبقة التى تدعى بالراقية. وهكذا نرى أن شراكة الأنثى في المنافقات الفنية لا تقل عن شراكتها الإبداعية. فالأصالة الحرفية ليست دائما العملة الرائجة في القياس النقدى. والدعوة إلى المساواة الإبداعية بين الفنانين لا تخلو من التعسف؛ لأن القياس هنا نخبوى، ولا علاقة له بالقانون الوضعى المدنى الذى يؤمن بتكافؤ الفرص وليس تكافؤ الكفاءات. يبتدئ هذا التفريق المحايد من العلاقة الفنية العائلية، من النادر مثلا أن نعثر على مثال التوازن الإبداعى التوأمى الذى يجمع رجاء وشادية عالم. ولو عدنا إلى فنانتنا سعاد العطار لوجدنا أن ما تملكه من كثافة حضور ثقافى وتشكيلى لا تقاس به مسيرة أختها المرحومة ليلى، والتى ذهبت ضحية القصف في بغداد من قِبل الحلفاء، كذلك الأمر بالنسبة إلى آمال مريود مدرسة فن السيراميك في الجامعة الأمريكية في بيروت. فإذا كانت آمال لا تقل أهمية عن العراقى "طارق إبراهيم" في ريادتها وموهبتها الفذة في الأداءات اللونية المزججة خصوصا، فإن أختها ليلى، التى تدير صالة عرض في باريس تظل في موقع الهواية، والانشغال التسويقى بعروض الحلى، خاصة التى تعود ملكية حساسيتها إلى أختها آمال نفسها.

إن أهم ضرائب النقد الحر والمحايد هو رفضه الحاسم لفكرة المساواة المنافقة بين المنتخبين، بين المحترفين والهواة، بين الذين تصنع مواهبهم مفاصل تاريخ الفن والذين يجترون هوامش مختبراته وسواء أكانوا ذكورا أم إناثا.

علينا من جديد أن نتخلى في البحث عن أدنى تصور مسبق بما يخص أيضا علاقة الفنانة التشكيلية الأنثى بدرجة تحرر المجتمع وانفتاحه. وقد يكون من المفيد في هذا المقام إعادة تأمل بعض المراجع النقدية حول فن المرأة العربية (على ندرتها).

قد يكون من أبرز الكتب المختصة بالفنانة التشكيلية، كتاب: "المرأة الفنانة في لبنان" لهيلين الخال، باللغة الإنكليزية من إصدارات عام ١٩٨٧م في بيروت (عن: Institute for women's studies in the arab world) وهى فنانة وناقدة مخضرمة شاركت زوجها الشاعر يوسف الخال عام ١٩٦٣م بتأسيس أبرز صالة عرض في بيروت عرفت باسم "غالورى وان"، مدرسة جامعية تعمل بين بيروت والولايات المتحدة.

لاحظت في كتابها أن ثلثى عدد الفنانين اللبنانيين من الإناث، وذلك ابتداء من بداية الأربعينيات، حيث أسست النحاتة "سلوى روضة شقير" الدعامة الأولى في النحت التجريدى وكانت بمثابة جزء من حركة النحت الباريسية في تلك الفترة، ثم ظهرت بعدها نحاتات مجيدات على غرار "معزز روضة" ومصورات بمستوى "إيفيت أشقر".

لا ترجع هذه الظاهرة فقط إلى تحرر المرأة الاجتماعى النسبى في لبنان، وإنما أيضا إلى التأسيس المبكر النهضوى في بداية القرن العشرين للفن المعاصر، مثله مثل مصر، وكثافة عدد الفنانات الرائدات في تلك الفترة، وهنا تحضر أهمية مؤلف الفنانة والناقدة نازلى مذكور الصادر عام

١٩٨٩م في القاهرة (عن دار تضامن المرأة العربية) تحت عنوان: "المرأة المصرية والإبداع الفني"، وتتعرض فيه لخصائص تجارب سبع عشرة فنانة معروفة من تحية حليم وحتى رباب النمر مرورا بعفت ناجي وإنجي أفلاطون وجاذبية سرى. تذكر مثلا بأن أول فنانة ترسل في بعثة إلى الخارج كانت زينب عبده عام ١٩٢٤م إلى لندن (ص ١١)، وترجع بهذه التقاليد إلى عهد محمد على وأسرته، ذاكرة أن الأميرة سميحة كانت نحاتة تعرض في باريس (ص ١٠).

كنت بدوري درست الدور المركزي للفنانتين عفت ناجي وجورجيت نخلة في مدرسة الإسكندرية، ودور تجارب الأولى في تأسيس نسق ما بعد الحداثة لدى دواستاشي وسواه[1].

وكان الناقد سيزار نمور قد كتب دراسة عن النحاتات اللبنانيات من خلال احتكاكه المهني وتأسيسه "لصالة كونتاكت" مع زوجته، يختم مقالته بقوله: "اقتحمت المرأة اللبنانية بقوة حقل النحت في أوائل الستينيات بعد ثلاثين سنة من دخولها بخفر حقل الرسم" (ص ٢٧٨).

نشرت في العدد الخاص من مجلة مواقف "قضايا المرأة العربية" الذى أشرفت عليه الناقدة خالدة السعيد، عانق العدد أيضا دراسة بالغة الأهمية للناقدة المصرية المرحومة فاطمة إسماعيل، حول أعمال الفنانات الثلاث: عفت ناجي وتحية حليم وإنجي أفلاطون، وتظاهرات الفنون الشعبية في لوحاتهن. تقول منذ الأسطر الأولى: "سجلن دورا رياديا(..) لا من حيث انتماؤهن بحكم الجنس فقط، وإنما أيضا بحكم كونهن علامات على مستوى التطور التاريخى للحركة الفنية المصرية" (ص ٢٧٩).

تقودنا الدراسة التى شاركت بها في العدد نفسه تحت عنوان: "المحترف النسائى السورى والاستلاب الإبداعي" إلى أنه كلما اقترب مجهرنا النقدى أكثر من هذا النشاط وجدناه أشد خصوبة وممانعة للإحباطات التى تعوق حركته. فإذا كان المحترف السورى أقل انفتاحا من اللبناني ومتأخرًا نهضويا عن تاريخ المحترف المصرى، فإنه يحمل حدة الإضاءات الأنثوية نفسها، لعل أبلغ رموزها يتمثل في سيطرة السيدات في دمشق (مثل بيروت) على إدارة صالات العرض، ابتدأتها "منى أسطوانى" عام ١٩٦٤ في تأسيس صالة "الرواق" الدمشقية، لتنتهى اليوم بصالة "منى أتاسى" وصالة "السيد وشورى"، و"أمية الزعيم" في حلب و"صبا العلى" في اللاذقية وغيرهن.
أما وجوه التحالف الإبداعى بين المتزوجين من الفنانين، فيبدو نموذجها الديمقراطى والمتوازن هو العلاقة بين الفنان المعروف "نذير نبعه" وزوجته "شلبية إبراهيم"، فقد تعرفت على الرسم من خلال زوجها وحافظ هو على استقلالها الأسلوبى، ثم ازدادت احترافا بفضله مع الأيام حتى أصبحت تقارعه شهرة، وهنا نصل إلى ملاحظة أن الزواج من الوسط التشكيلى أكثر شيوعا في دمشق منه في أى محترف عربى آخر.

ستثبت هذه الاستثنائية عند بلوغنا المحترف السعودى، (خاصة في "مونوبول" جدة)، فقد حبا الله هذا المحترف (رغم تأخر تأسيسه النسبى وانغلاق مجتمعه) بعدد من المبدعات، شاركن في تسارع نهضة الحداثة فيه، وذلك منذ استهلالاته الريادية الأولى، فقد كانت "صفية بنت زقر" شريكة مع "الرضوى" و"السليم"، وكانت "منيرة موصلى" شريكة الحداثة الأولى مع عبد الله الشيخ. وتحول اسم "شادية عالم" اليوم إلى رمز أصيل للخصائص الثقافية في المحترف السعودى، لا تقل أهميته عن تجربة "يوسف أحمد جاها"، وهو مثال فريد في محترفات الخليج العربى التى يغلب عليها النشاط الذكورى عامة. وكنت قد خصصت بحثا نشر في "جريدة الفنون" العدد السادس عن الإبداعات النسائية في المحترف السعودى، هو ما يؤكد أن مجهر البحث يتناقض فى نتائجه المنهجية مع أى تصور مسبق.

كما يثبت ما تقدم أن عدد فنانات المجتمع النسائى أكثر بكثير مما نتوقع، ولو جمعت ما كتبته عن الفنانة الأنثى عموما لاحتجت إلى عدد من الكتب، لذلك – وحتى لا يتحول البحث إلى

دليل هواتف وموسوعة إحصائية - أقترح أن يتحمل القارئ ما تستحضره عفوية الذاكرة من علامات وإشارات مبتسرة حفرت في أخاديده شعلة الإجلال والرهان المبكر على هذه الشراكة، فعذرا للواتي أغفلتهن الذاكرة، لا لسبب سوى خريف العمر وضيق مساحة الكتابة.

ولكن - ودفعا للاختلاط - سيكون من الأسهل تصنيف هذه النماذج حسب انتسابها القطرى. وها هي قصتي مع إشراقات بعضهن.

اقتصرت غالبا على فرص معرفتي ببعضهن وبأعمالهن عن قرب على أمل التعرف على البقية، وخاصة أن بعض البلدان العربية لم أزرها بعد مثل السودان واليمن وغيرهما.

فالأسماء النسائية التى سترد في القسم الثانى بالطبع ليست شمولية (من ناحية التوثيق التاريخى) وإنما هى أقرب إلى توارد الخواطر العفوى، حاولت فيها تجنب إعادة ما كتبته مطولا في السابق عن بعضهن أو إعادة ما كتب عن بعضهن من قبل العديد من النقاد، وهى حالة مصورات مصر، وغابت أسماء ببساطة لعدم معرفتى الكافية بتجاربهن، فلا يكفى ادعاء معرفة التجربة التشكيلية من خلال وهم الصور؛ فالحساسية التى تميز أية خصائص ترتبط بالجسد المادى للمنتج التشكيلى، بأصله الاختبارى، بالقياس النوعى للوحة والتكوين والفرشاة والعجينة وغيرها بما فيه حتى رفيف توقيع الرسام. والحاجة إلى استكمال المشهد التشكيلى العربى تزداد مع غياب التأريخ الجديد له، فما بالنا بالتشخيص الجمالى الذى لم يعتمد أصلا منهجا في الكتابة التشكيلية؟ رغم أن أهميته (بسبب تدانيه النوعى من الطبيعة الحدسية في النشاط الإبداعى) تتفوق على البحوث التاريخية والنقدية.

لعل هذا القسم يمثل محاولة أولى وبكرًا "لمدخل" إلى النشاط النسائى في التشكيل العربى المعاصر. "مدخل" بحاجة إلى استدراك الذاكرة والتوثيق والمتابعة. وما غاب من الأسماء يعتبر في مصنف التأجيل وليس الإهمال أو التقويم السلبى المقصود، أستميح أصحابها العذر، والألف خطوة تبتدئ من واحدة كما يقول الصينيون، وخطوة إلى الوراء حتى نقفز خطوتين إلى الأمام كما يقول الفرنسيون، والاعتراف بنقص المعرفة هو الطريق الأوحد للمعرفة بمعزل عن منافقة تكويم الأسماء دون طائل؛ لأنها موجودة في سجلات النقابات والاتحادات، وفق مبدأ: "لا أحد أحسن من أحد"؛ فالديمقراطية النقابية تساوى بين "الذين يعلمون والذين لا يعلمون" وليس هذا شأنى.

ب ـ القسم الثانى : الحداثوية الأنثوية "والتعبيرية المحدثة":

إذا استعرضنا شراكة الفن الأنثوى في الحداثة التشكيلية الأوربية لن نجد أسماء رائداتها تتجاوز عدد أصابع اليد، نعرف مثلا في باريس عاصمة الفن التشكيلى خَمْسًا: موريزوت الانطباعية تلميذة كلود مونيه، ثم كلوديل تلميذة رودان، ثم النحاتة نيكى تلميذة تانغلى، وسونيا زوجة روبرت دولوفوى ودى سيلفا في التجريد الغنائى، ولا نعرف من الأسماء الألمانية سوى الحفارة كوتى كولفتس وهكذا...

لا يقارن تواضع هذه الأرقام بجحافل نساء الفن العربى البارزات والمؤسسات، لن نعثر مثلا على دور نظير لتحية حليم في أوربا، ولا على مثال سلوى روضة شقير أو باية محيي الدين رمز الثورة الجزائرية وغيرهن.

لست واثقا من أن عراقة هذا الدور ترجع إلى موروث "الفنون النسوية" التى اختصت بها المرأة من خياطة وتطريز وتوشية وحياكة وتلوين البهجة الداخلية في المنزل، ابتدأت في العديد من الدول النهضوية (مثل سورية ومصر) هذه الشراكة من مدارس الفنون النسوية، وليس بالصدفة أن نساء موريطانيه يحتكرن تقاليد التصوير على الجدران في ولادة.

لكن هذا السبق يتظاهر حداثيا اليوم في ترسيخ التجارب النسائية لنزعة التعبيرية والتعبيرية المحدثة بشتى وجوهها من الفن الشعبى إلى النخبوى المثقف. هى النزعة التى تنضح من

ذخائر الصور المتراكمة في المخيلة والذاكرة الاجتماعية، بعضها تتصل سحريته وتعويذاته بحساسية "الفن البكر" التى تعتمد على الحدس والشطح أكثر من المثاقفة وصقل الأداء.

اقتصرت في اختياراتى على رسّامة واحدة من كل قطر عربى مدخلا رمزيًا إلى الحاضنة الأنثوية المحلية كما يأتى:

١ـ فاديا حداد (لبنان):

إذا تأجلت صدمة الحرب بوصفها رد فعل فنيًا، فقد بدأت تتظاهر منعكساتها الإبداعية بين التجارب النسائية الشابة المبعثرة ما بين الداخل والمغترب، ابتداء من أمل سعادة وديمة حجاز وانتهاء بالتطور الأسلوبى الذى جرى على حساسية فاطمة الحاج، فقد تحولت من فراديسها الغنّاء إلى جماهير المهجرين وحشودهما في الجنوب، ولكن فاديا حداد تمثل التجربة النموذجية المغتربة عن إحباطات ما بعد الحرب، ورغم أنها لم تعان من أهوالها مباشرة بسبب وجودها في باريس، فإن طيورها تمثل الرحم المقطوع عن مشيمة الوطن تتكسر أجنحة طيورها في تحليق انكسارى عبثى محققة نجاحاتها الباريسية ابتداء من هذا التحرق.

٢ـ رباب النمر (مصر):

إذا تأملنا اختيارات الناقدة فاطمة إسماعيل للفنانين الذين رسموا خارطة التشكيل في المحترف المصرى عثرنا على أربع فنانات كبار من أصل تسع وعشرين فنانا، تُمَثلن منعطفات بالغة الأصالة في تطور المحترف، خاصة في فترة الريادة النهضوية على مثال تحية حليم وإنجى أفلاطون وجاذبية سرى ومريم عبد العليم، ويذكر ناصر عراق أن الأميرة سميحة بنت السلطان حسين، كانت أول مصرية تحترف التصوير وتشارك لوحاتها في المعارض العامة (منذ عام ١٩٢٢)، إن الإشارة إلى هذا التاريخ المبكر يكشف شراكة الفنانة الرائدة في مرحلة تأسيس الفن المعاصر في المحترف المصرى، والواقع أن ما فات فاطمة إسماعيل من أسماء سنجده في مؤلف الفنانة نازلى مدكور "المرأة المصرية والإبداع الفنى" (١٩٨٩)، فقد حللت أعمال سبع عشرة فنانة معاصرة تمثل الأجيال الفنية المتعاقبة، ومهما يكن من أمر فإن الحاضنة الفنية الأنثوية المصرية لا تقل خصوبة عن اللبنانية، وبالتالى لا يمكننا أن نعزل تمايز التعبيرية رباب النمر عن الماضى الأنثوى لهذه الحاضنة.

تقتصر تشكيلاتها غالبا على الأسود والأبيض مستعيرة طريقة نحت الإشارات الجرافيكية الفرعونية دون تثبيت مصدر أحادى للنور والظل، مستحضرة بعض الكائنات الرمزية كالقط والطير وسواهما، تبدو الأشكال وكأنها مقصوصات من عرائس خيال الظل، تتدانى حدودها بطريقة لغزية سحرية حادة وخطرة. وإذا كان أسلوبها موحيا "بالوصفية" فهى من أشد الفنانات إذعانا للإملاء الحدسى الغامض والبكر، وهو ما يلخصه تعبير الدكتور مصطفى الرزاز: "الألفة والافتراس في الرسم". كما أن تجربتها تمثل مفصلا عضويا في خصائص "مدرسة الإسكندرية" التى سبقها فيها سعيد العدوى وزوجها عبد المعطى.

٣ـ شلبية إبراهيم (مصر وسورية):

تنتمى هذه الفنانة إلى حاضنة رباب النمر الأسطورية نفسها، ولكن غذاءها التخييلى تميل كفته باتجاه طهرانية الريف أكثر من الثقافة الفرعونية، تتداخل في هذه المساحة حكايا الريف المصرى (المنوفية موقع تفتحها الإبداعى وولادة أوشحتها الشطحية) والريف السورى الذى سكنتها خلال أربعة عقود إثر زواجها من الفنان السورى المعروف نذير نبعه، وإذا كان أسلوبها التعبيرى اليوم مثل تجربة زوجها تنتمى إلى خصائص التعبيرية السورية، فقد اجتمع في لوحتها تراكم الحساسية المحلية الأنثوية، والتى ابتدأت منذ أيام تأسيس "مدرسة الفنون النسوية" (١٩٢١) أى منذ تجارب الزمبركجى والعطار وحتى ليلى نصير وأسماء فيومى، مرورا بمنورموره لى وإقبال

قارصلي، دون أن ننسى سناء محمود وآمال مريود وعشرات غيرهن ممن أهملهن النقد على غرار بشيرة خردجي التى اختفت عن العروض والنشاط العام بسبب سوء فهمها، ولكن لم تملك أية واحدة منهن ما ملكته شلبية إبراهيم من تمايز واستقلال فنى مدهش.

لذا يبدو من التعسف بمكان إخراج موهبتها عن ارتباطها العاطفي والسحرى والتشكيلى بها، تعكس العناصر الطهرانية التى يستدعيها اتصالها بهواجس الأفراح والأحزان الشعبية وحكاياها على غرار الملاك والطائر والعذراء والحصان، تجرى هذه الشطحات في غابات بكر تخضب بالخفر والحياء المشرقى، تتكشف تربيتها من الإيماءة والخطرات الرومانسية خاصة في الأيدى والقدمين والخفين وحركة الأجساد وانحناءة العنق وطرائق العناق، عالم من الجان والإنس والعفاريت الوادعة المؤنسنة التى لا تعرف الشر رغم توجسها ودهشتها به، تشى شجرتها بروح الخصوبة، والحمل الكونى الذى تدخل طقوسه في طهارة الأمومة.

تكشف وحدة العناصر قوة شخصيتها، وذلك ضمن خطوط وألوان باهرة الابتكار، تمثل واحدة من لوحاتها كيف أدخلت القمر إلى غرفة الجلوس ثم أخرجت الأثاث إلى سطح المنزل، تملك في هذا التبادل الملتبس ذكاء الطفولة، وطهارة الثقافة، نُحسّ في لوحاتها بخشخشة خلاخيل الأحصنة الراقصة، بعذرية الغوانى المتوحدات مع الزهرة والغيم والطيور، لا يتعثر منهجها في أى تردد أو تعديل، تنجز اللوحة كما تتنفس في شهيق وزفير لا يقبل العودة.

ما أبلغ الكاتب زكريا تامر حين كتب عنها يقول: "ترسم كما يغنى البلبل الذى ـ يحيا في عالم ـ يخلو من الأقفاص والأصفاد والصيادين".

٤ـ سعاد العطار (العراق):

قد تكون هذه الفنانة من أبعد المجموعة عن حساسية الفن البكر، وذلك بسبب قوة شكيمة تقنياتها ومحسناتها البديعية العالية، وهى صفة عامة في المحترف العراقى الذى طبقه جواد سليم بالصبر وحسن الأداء، ولكنها تستثمر هذه الخصوبة والغنى بما تقترحه تقنيتها من عوالم ذاتية حلمية، من حقول وغابات وبساتين وجنائن مجبولة بالأساطير الرافدية ـ العباسية. نعثر في حقولها البكر على أوشحة الأساطير البابلية التى رفعت الجنائن إلى أعلى برج المدينة، وعلى الحديقة الفردوسية رمز الحكمة العرفانية والبسط والسجاجيد والمنمنمات، يحلق في سماء الطرفين طائر العنقاء (أو السيمورغ) المختلط بهيئة الرخ والفينيق، نعثر في ملامحه على تناسخات هيئة الأسود الآشورية المجنحة وعلى صورة البراق في المعراج الإسلامى.

٥ ـ آمال عبد النور (فلسطين):

يبدو المحترف الفلسطينى عامرا بالأمثلة الأنثوية الفعالة، لدرجة أننى احترت في اختيار النموذج الذى يمثلهن جميعا، فإذا ما تناولنا أعمال السيراميك لدى فيرا تامارى وجدناها قد بلغت في السنوات الأخيرة درجة كبيرة من النضج، حتى لكأنها أقرب إلى المجسمات الكنعانية أو كواليس مسرح الظل الشعبى. أما ليلى الشوا فتبلغ غاية الإثارة في مشاهدها الشعبية الساخرة. كما تحتل رنا بشارة وعدا كبيرا قريبا من الحدة التعبيرية التى وصلتنا من "عاصم أبو شقرا"، تملك تقرحاتها الغضب والقهر نفسه. فإذا ما تجاوزنا هذه الأمثلة قنعنا بعبقرية آمال عبد النور، التى تعتبر اليوم على هامشيتها وعبثيتها الباريسية من أهم الرائدات في "فنون الجسد" لما بعد الحداثة، ويعود إليها فضل الاستخدام الأول للطابعة الآلية (الفوتوكوبى) تصور شبحية جسدها المعذب، وصيرورته التعبيرية "الأنوية"، تحمل تقنيتها معنى الزوال والشحوب والغروب والعطب والهشاشة والتهافت الوجودى الذى يشارف حدود فناء الشكل الذاتى في النور، مازالت – مثلها مثل رباب النمر – حتى اليوم بعيدة عن متناول النقد رغم أهمية ريادتها الملتصقة بهاجس الغربة والتشتت الفلسطينى.

٦ـ فخر النسا زيد (الأردن):

قد يكون المحترف الأردني من أشد الحركات الفنية العربية المبصومة بالطابع الأنثوي، وذلك ما بين الفنانتين: الأميرة وجدان علي، وسهى شومان؛ أي ما بين المتحف ودارة الفنون، بل إن البحث عن النشاط النسائي في اللوحة العربية، يشكل هاجسا يجمع هذه المراكز الحيوية إلى جانب "صالة بلدنا" التي تديرها السيدة عيساوي، ورغم أهمية بعض تجارب السيدات اللواتي تتلمذن على يد الرائدة فخر النسا زيد فقد ظلت تحتكر قوة تجذرها منذ بداية إقامتها في عمان في الصورة المحلية؛ أقصد الصورة المنتزعة من اللاشعور الجمعي، والمتناسخة عن فن المنمنمات والرسوم العربية الإسلامية ذات البعدين، لم تتمكن أي من نساء الجيل التالي أن تتفوق على أصالة تشخيصاتها المحلية، تشتمل على ذلك الغموض الفلكي في الفراغ، والملمس الجداري، والحنين النكوصي إلى التجمهرات المحلية الملسوعة بحرائق الشمس، وبما أنها كانت تمارس التجريد الغنائي إلى جانب التعبيرية فقد تشوشت وصيتها التشكيلية وظل بحثها مقطوع الرحم، رغم ما عانقته بعض أعمالها من قواعد بالغة الأهمية والأصالة.

٧ـ رابحة محمود (سلطنة عمان):

تعتبر المؤسِّسة الأولى للمحترف التعبيري العماني، يتجاوز أسلوبها منذ البداية حدود الواقعية الفولكلورية إلى التعبيرية الحادة، والقريبة من الشخوص الساخرة في عرائس مسرح الظل، والرسوم الشعبية، كانت متحررة منذ البداية (أي منذ عودتها الحميدة إلى مسقط عام ١٩٧٠) من الإغراء الوصفي أو الرومانسي الشعري محاولة بلوغ أقصى درجة من المأسوية المأزومة في اللون والشكل.

٨ ـ نجاة حسن مكي (الإمارات العربية المتحدة):

تستقي تجريداتها من ملامس الأقمشة والأثواب والأرواب والخمار وتماوجات الأطلس والحرير والمواصلين ما يكفيها زادا وجدانيا في طقوس التصوير، ترسم تجربتها حدود الخصائص الأنثوية في التعبير رغم تماهيها مع تجارب العديدات ممن مر ذكرهن.

٩ ـ شادية عالم (المملكة العربية السعودية):

تناسلت رهافة هذه الفنانة من عقد من سيدات المحترف ابتداء من الرائدة صفية ظفر، ابتدأت بتصوير ذاتها في مرآة مشرقية، ثم أمعنت في التعبير عن توحد المرأة واختناق روحها في حجرات انطوائية، ساعية للخروج من قمقم الغربة المختومة بتحرق وجداني لا تحده حدود.

تتجول مرايا لوحاتها في مدن وأقنعة وشخوص مؤنثة، موشومة جميعها بإشارات الذاكرة المحلية، والمتناسلة خاصة من تقاليد صناعة الكتاب في عصور ازدهار المخطوطات والمكتبات ودوائر الحكمة والعلم، وهي الرسوم التي عرفت "بالمنمنمات"، والمشرنمة مع المخطوطات في أقبية الحجر والحصد.

١٠ـ بلقيس فخرو (البحرين):

استقرت تجربة بلقيس في السنوات الأخيرة على هيئة المدينة الحلمية الضائعة في عباب البحر، تتلمسها من خلال تحولات تشكيلية مدماكية لا نهائية، تأخذ عمائرها كل مرة لبوسا "أوركستراليا" أشبه "بالنوتات" التوقيعية المنغمة بطريقة شبه تجريدية، توالدت هذه المدينة من خلال عبور تصوير بلقيس من بوابات تاريخية موغلة في القدم، وتقع بالتالي مع مدنها بين الوعي والحدس، بين الثقافة "الفارابية" والحنين إلى مدينة طفولية معراجية حميمة، تقع في موقع مطمئن خلف جبل "قاف" وفي برزخ يشق أرخبيل "دلمون" الذي يحاصره اليم واللؤلؤ وأناشيد البحارة.

١١- ثريا البقصمي (الكويت):

تستدعي ثريا مفرداتها المشرقية محاولة اختزال اللغة البصرية حتى حدودها البريئة، ولكن معرفتها الجرافيكية وثقافتها تنال من عفويتها؛ فتتداخل المفردات الذاتية بالشائعة، لعله ولهذا السبب فإن مسحة من الاستشراق تؤطر موهبتها اللونية.

١٢- باية محيي الدين (الجزائر):

تبدو عوالم هذه الفنانة أقرب إلى السحر المنبثق عن جنيات ألف ليلة وليلة وعرائسها، وإذا كانت قد أثبتت تمايزها الاستثنائي في ساحة الفن المعاصر في باريس (في الأربعينيات)، فذلك أن الكاتب أندريه بروتون الذى نوه بخصوبة عوالمها قد أسرته في لوحاتها شمولية الصورة التى تحمل ثقافة الجزائر إلى الثقافة المستعمرة في باريس، هى المقاومة التى جابهت عقودًا من اجتياح الفرانكوفونيين لعروبة الجزائر، وما إن ثبتت الثورة الجزائرية استقلالها حتى اعتبرتها رمزا ثقافيا لها، لا تقل ملحمة وبطولة عن جميلة بوحيرد.

تبدو لوحاتها سجلا حافلا بالذاكرة السحرية للثقافة المحلية، تستخرج كائناتها العضوية من عالم الفردوس والجنان: الطاووس والطيور والأسماك والفراشات وباقات الزهور والثمار العجائبية، تحفل بكل ما تشتهى الأنفس والريحان من الروايات والحكايات المثيرة، تصورها بخطوط محددة سوداء صريحة تحصر ألوانا محايدة وتكوينات متناظرة ومتبادلة وفق مبدأ الانعكاس في المرآة، وهو النظام المستقى من فن "المثبت" أو الرسم على الزجاج من الخلف.

١٣- فاطمة حسن (المغرب):

تخرج فاطمة حسن من تقاليد ازدهار الفن الشعبى تعبيرا مقاوما للاستعمار ومتصلا بتراكمات الصور الشعبية العصية على الاندثار، وإذا ما تجاوزنا موضوعات العرس والختان والتجمعات النسائية والاحتفالات الداخلية على عموميتها عثرنا على الحساسية اللونية الهائلة التى تنسق على أساسها الدرجات الباردة والحارة ترسم فاطمة حسن عناصرها كعرائس أو "موتيفات" مستقلة محززة بالخطوط السوداء مثلما تفعل "باية" ولكن ألوانها أشد توهجا والتهابا.

١٤ ـ مريم بودربالا (تونس):

تتحرى هذه الفنانة أشكال الكائنات المجهرية الأولى التى تعيش صيرورة التطور "الداروينى"؛ فتبدو إشاراتها التعبيرية وكأنها مسوخ حية أو وحيدات خلية، تدعوها مرة بالأشباح وأخرى بالملائكة، تبدو تقنيتها نخبوية وشعبية فى آن؛ ذلك أنها تعتمد على مادة المعجون الطيعة ثم تطلقها فى مناخ صحراوى، تخرج حساسيتها المأسوية من المدرسة الشعبية البكر التونسية، وخاصة أنها تمارس مثلهم التصوير على الزجاج من الخلف "المثبت".

لعله من العبث بمكان البحثُ عن خصائص الأنوثة فى اللوحة، ولكن هذا لم يمنعنا من جمع باقة الفنانات التى مرتْ معنا، لقد وحّدها ـ كما ذكرت ـ وحدة "التيار التعبيرى" بشتى فروعه، من التعبيرية التقليدية لدى كل من تحية حليم ورابحة محمود إلى التعبيرية المحدثة لدى حداد وعبد النور وبودربالا، مرورا بالبرازخ المتوسطة بين الحدين على غرار الحاج وفخرو، ثم الأشواق الروحية التى تمثلت فى تجربة شادية عالم وبدرجة أبعد لدى فخر النسا، وانعراجا بالتعبيرية الشعبية (البكر) لدى كل من باية وفاطمة حسن وبقصمى، ثم التعبيرية الأسطورية لشلبية ورباب النمر.

الهوامش:

(١) ألقيت المحاضرة بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠١م، وفى النادى الشبابى للإبداع في الدوحة ـ قطر عام ٢٠٠٢ أيضا.

Helen Khal:

"the woman artist in lebanon" 1987 edi; institute for women's studies. washington.

Naomi Shihab;

"The Space between our Footsteps" 1998 library of congress- new york. asaad arabi

"l'amalgame art brut art populaire' 1990 ancrages - juin paris.

نازلى مدكور: "المرأة المصرية والإبداع الفنى" ١٩٨٩ ـ دار تضامن المرأة العربية ـ القاهرة.

أسعد عرابى : المحترف النسائى والاستلاب الإبداعى: ١٩٧٣ ـ مواقف/ عدد خاص / باريس لندن.

نهضة مصر
هل تصنعها الأصولية الدينية والعسكرتارية؟

طلعت رضوان

فى كتابه "نهضة مصر" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ - ٥٦١ صفحة من القطع الكبير) وفى الفصل المعنون بـ"نشوء الأصولية الإسلامية" يستعرض أنور عبد الملك علاقة الشيخ محمد عبده بجمال الدين الأفغانى. وعن تأثر الأول بالثانى يقول المؤلف: "وكان محمد عبده قد تعرف على الأفغانى قبل ذلك بعامين؛ أى عام ١٨٧٢ - "الحكيم الكامل، الحقيقة المتجسدة، الأستاذ المحترم المقدس" (ص٤٠٣).

والتلميذ يردد أفكار أستاذه بلا أدنى استقلالية فى التفكير، ومن ذلك مثلا "أن الدين، وحده، هو القادر على توحيد الأمة، وتجسيد الوعى الوطنى، ودعم التضامن بين مختلف عناصر المجتمع". ثم يختتم المؤلف هذه الفقرة قائلا: "وهو فكر يلتقى بالفكر الذى كان محور مرحلة الجهاد فى "العروة الوثقى" (ص٤١١)".

والدكتور مؤلف الكتاب لا يتوقف مع القارئ ويستمهله للتفكير فى هذا الرأى الذى يعتبر أن الدين - وحده - هو القادر على توحيد الأمة، ليس ذلك فقط، بل إن الدين يؤدى إلى "دعم التضامن بين مختلف عناصر المجتمع". ولو أننا إزاء أمة يعتنق شعبها دينا واحدا (وبشرط أن يكون دينا قوميا؛ أى نابعا من ذات الثقافة القومية لهذا الشعب) لكان للعقل أن يقبل كلام الشيخ محمد عبده، وأن يتغاضى عن سكوت المؤلف، وحيث إن الشيخ محمد عبده كان يخاطب المصريين، وهم متعددو الديانات، فإن السؤال المشروع هو: ما سر سكوت المؤلف عن هذا الرأى؟ ولماذا لم يعلق عليه؟ وهل هناك تفسير لهذا السكوت غير التوافق والرضا عن هذه الأفكار؟

وظلال السكوت تمتد إلى مواضع أخرى من الكتاب، يقول المؤلف: "إن الطابع العام لموقف محمد عبده والأفغانى من المسألة الوطنية خلال فترة "العروة الوثقى" كان انتقاديا صريحا"، ولماذا هذا الانتقاد الصريح للمسألة الوطنية؟ يقول المؤلف فى ذات الفقرة: "كانت الجنسية العصبية (=القومية أو الوطنية من منظور الأصوليين، ط.ر) فى رأيهما عامل تقسيم، بينما الإسلام يدعو إلى الجنسية.. إلخ) (ص٤١٩، ٤٢٠).

وهنا أيضا فإن المؤلف لا يعلق بكلمة واحدة على هذا الادعاء المزيف لأبسط حقائق تكوين الأمم والشعوب، وكأن المؤلف لا يتوقع أن يكون من بين قرائه من يسأل هذا السؤال المشروع: متى وأين كان الانتماء لوطن ما عامل تقسيم؟

وماذا عن مرحلة باريس ـ مرحلة "العروة الوثقى"؟

وماذا كتب أنور عبد الملك عن تلك المرحلة؟ كتب: "وبعد فشل الثورة (=الثورة العرابية) حكم على محمد عبده بالنفى ثلاث سنوات، فاختار بيروت، ثم لحق بالأفغانى في باريس حيث أسسا جميعة "العروة الوثقى" وصحيفتها.

"وقد بذل محمد عبده، بتوجيه من الأفغانى، مجهودا هائلا في التحرير السياسي، وقد ظهرت عشرة أعداد بين ١٣ مارس و ٢٦ أكتوبر ١٨٨٤، وهو التاريخ الذى اضطرت فيه الصحيفة إلى التوقف بسبب ضغوط بريطانيا العظمى التى خشيت على ممتلكاتها الإسلامية في آسيا وإفريقيا، كانت هناك نظرة سياسية رئيسة وراء الهجوم السياسى الموجه ضد الاستعمار البريطانى: يجب على المسلمين أن يرفضوا كل ولاء وطنى، وكل انتماء، وكل إخلاص للوطن الأصلى، لينطووا تحت لواء الدين الإسلامى بوصفه المصدر الوحيد للقوة والوحدة" (وهذا هو السر في إعراض المسلمين على اختلاف أقطارهم عن اعتبار الجنسيات ورفضهم أى نوع من أنواع العصبيات ما عدا عصبيتهم الإسلامية، فإن المتدين بالدين الإسلامى متى رسخ فيه اعتقاده يلهو عن جنسه وشعبه ويلتفت (مكتوبة هكذا) إلى العلاقة العامة وهى علاقة المعتقد"، ومع ذلك "ربما وجد بينهم أفراد يتشدقون بألفاظ الحرية والوطنية والجنسية وما شاكلهما (...) ووسموا أنفسهم زعماء الحرية" (ص٤٢١).

إن كل هذا العداء لمفهوم الوطن: "يجب على المسلمين أن يرفضوا كل ولاء وطنى، وكل انتماء، وكل إخلاص للوطن الأصلى.. الخ"، لم يؤثر في المؤلف وهو يكتب عن حياة الرجلين وأفكارهما (عبده والأفغانى) في رسالته للدكتوراه، فلم يعلق بكلمة واحدة. فما معنى هذا السكوت؟

وأكثر من ذلك فإن أنور عبد الملك يكتب بعد الفقرة السابقة مباشرة: "وتبدو الجامعة الإسلامية هنا موقفا دفاعيا ضد: "مجاوزة الحد في تصميم الاعتداء" (مكتوبة هكذا) كما ورد في المقال الافتتاحى في ١٣ مارس ١٨٨٤. إن الاتجاه نحو إعادة تأسيس إمبراطورية إسلامية، بزعامة تركيا، ظاهر واضح، لكن يبدو أن الهدف الأساسى، حتى بالنسبة للأفغانى، حتى لا نقول بالنسبة لمحمد عبده، العملى "البراجماتى" الحذر، كان تخليص البلاد الإسلامية من سيطرة الاستعمار الأوربى" (ص٤٢١، ٤٢٢).

وهنا أيضا فإن المؤلف لم يعلق بكلمة واحدة على هذا التفضيل بين الاستعمارين الأوربى والتركى، وهو التعليق الذى سجله "لويس عوض" في كتابه عن الأفغانى، حيث رصد التيار الوطنى داخل الحركة العرابية، وهو التيار الذى كان يرفض الاستعمارين: الأوربى والتركى معا، وكان شعار هذا التيار الوطنى أن "مصر للمصريين"[1].

بل إن أنور عبد الملك لم يفكر في استخدام علم المنطق ليوضح للقارئ التناقض بين الدعوة لرفض "كل ولاء وطنى، وكل انتماء، وكل إخلاص للوطن الأصلى" وأن هذا الرفض وهذا الإنكار لأى انتماء وطنى هو الذى سوف يخلص البلاد من الاستعمار الأوربى، أو هو الذى سوف يخرج الإنجليز من مصر.

والسؤال الذى يطل برأسه بشدة هو: كيف فات أنور عبد الملك أن المصريين (مسلمين ومسيحيين) تكاتفوا ضد الاحتلال البريطانى، وأن الوطن ـ وحده ـ هو الذى وحدهم، وبمفهوم المخالفة (كما يقول القانونيون) لو أن المصريين المسيحيين تبنوا واعتنقوا أفكار الأفغانى ومحمد عبده في "العروة الوثقى"، فإن السؤال المشروع هو: أين كان موقعهم من النضال الوطنى ومن قضية الاحتلال البريطانى؟ هل انضموا ـ أو كان يجب أن ينضموا ـ إلى صفوف جنود الاحتلال لأنهم مسيحيون مثلهم؟ أم ـ في أضعف الحالات ـ يكتفون بالفرجة والوقوف السلبى على ذل الاحتلال؟

وبعد أن عاد محمد عبده إلى مصر، فإن آراءه أو مفاهيمه عن "الوطن" (تلك الآراء والمفاهيم المتأثرة بآراء الأفغانى ومفاهيمه المعادية لأى انتماء وطنى) بدأت تتجه اتجاها مغايرا. ويعترف أنور

عبد الملك بذلك، فيكتب عن تلك المرحلة من حياة محمد عبده "الصديق والحليف الضمنى لكرومر".. "... ومع ذلك نجد في كتابات محمد عبده صدى للأفكار السياسية الوطنية التى تحل تدريجيا محل أفكار الجامعة الإسلامية".

ثم ينقل عن محمد عبده: "وجملة القول أن في الوطن من موجبات الحب والحرص والغيرة ثلاثة تشبه أن تكون حدودا: (الأول) أنه السكن الذى فيه الغذاء والوقاء والأهل والولد (والثانى) أنه مكان الحقوق والواجبات التى هى مدار الحياة السياسية، وهما حسيان ظاهريان (والثالث) أنه موضع النسبة التى يعلو بها الإنسان ويعز، أو يسفل ويذل وهو معنوى محض".

ثم يضيف أنور عبد الملك أن هذا التغير في الموقف من مفهوم الوطن بلغ بالشيخ محمد عبده إلى درجة التأكيد أنه: "أبت الحوادث إلا أن تثبت لنا وجودا وطنيا ورأيا عموميا" (ص٤٢٣).

وبعد هذا الرصد لتحول الشيخ محمد عبده بالنسبة لمفهوم الوطن، فإن أنور عبد الملك يكتب: "ونستطيع أن نحدد أنه كلما ابتعد محمد عبده عن الأفغانى، عثر على مصريته كاملة" (ص٤٢٣).

وهذه الجملة، أو هذه الصياغة، هى نحت مبدع؛ لأنها تعكس عقلا مفكرا، وضميرا حيا، رأى وفهم واستنتج، ولا يتبقى إلا الصياغة، المولود الجميل للرؤية والفهم والاستنتاج، فالأفغانى (الأستاذ المقدس) ضد مفهوم الوطن، بل إن الوطن لديه هو عامل انقسام... الخ، وهى ذات الأفكار التى تأثر بها التلميذ (محمد عبده) ولكن بعد عودته إلى مصر، وبعد تخلصه ـ نسبيا ـ من سيطرة أستاذه المقدس، فإنه يعترف صراحة أن الحوادث أبت إلا أن تثبت لنا وجودا وطنيا ورأيا عموميا" (ص٤٢٣).

ولو أن أنور عبد الملك توقف عند هذا الحد، بتلك الصياغة الدقيقة التى تلخص شخصية محمد عبده، أو هى مفتاح شخصية محمد عبده، لتعين على القارئ أن يلوم نفسه لأنه تجنى على المؤلف؛ إذ اعتبره متضامنا ومتطابقا مع أفكار الأفغانى ومحمد عبده وآرائهما في مرحلة "العروة الوثقى"، وذلك بالسكوت عن أفكارهما المعادية لمفهوم الوطن وعدم التعليق على تلك الأفكار ولو بكلمة واحدة، ولكنه يعود ـ أنور عبد الملك ـ في الصفحات التالية ليهدم صياغته البديعة وذلك بترديده أفكار الأصوليين.

كتب أنور عبد الملك: "وأول نتائج فكر محمد عبده هى حظر، أو إعاقة، ممارسة أى فلسفة وأى فكر يريد أن يستقل عن إطار الدين". ولو أن المؤلف اكتفى بأنه يلخص فكر محمد عبده (دون تعليق كما فعل في الصفحات السابقة) لهان الأمر، ولكنه ـ هذه المرة ـ يضيف في ذات الفقرة: "ومحمد عبده، بتحديثه للدين التقليدى، هو الذى رد له فاعليته وجعل منه ما أراد له أن يكون: أى الرابطة الوحيدة التى توحد الأمة بعروة وثقى لا تنفصم، الفلسفة الوحيدة المقبولة، لأنها فلسفة وطنية ومتفقة مع الأصول والمصادر" (ص٤٢٩).

وهكذا لا يدع أنور عبد الملك مجالا لأى شك في أنه يقف في صفوف الأصوليين الذين يرون ذات الرأى حول دور الدين، وأنه هو "الرابطة الوحيدة التى توحد الأمة.. الخ".

وعن الجانب الثالث من فكر محمد عبده، يقول أنور عبد الملك: "... إن محمد عبده لا يهدف إلى إقامة دولة ذات سيادة، مستقلة، ديمقراطية وحديثة، وإنما يسعى إلى بعث جماعة وطنية عن طريق الدين؛ الدين المتكيف مع الحياة الجديدة، لا عن طريق النقد التاريخى العلمى، وإنما بالرجوع إلى أصول الإسلام ومصادره" (ص٤٣٠).

وهنا أيضا فإن المؤلف لا يعلق بكلمة واحدة على هذا السعى "إلى إقامة بعث جماعة وطنية عن طريق الدين". ويبدو هذا الرأى الخطير المنافى للعقل وللمنطق وللتاريخ ولتكوين المجتمعات، هذا الرأى المعادى لمفهوم الوطن، يبدو أن قائله قد هبط علينا من كوكب آخر غير كوكبنا، وبالتالى

فهو لا يعلم أن المصريين منهم المسلمون ومنهم المسيحيون ومنهم اليهود، وحتى بين الدين الواحد والمذهب الواحد تظهر الانشقاقات والانقسامات.. إلخ. كما يبدو المؤلف وكأنه لا يعرف أن الذى وحد شعبنا ـ وكل الشعوب المتحضرة ـ عبر كل مراحل التاريخ، هو الوطن الواحد، لا الديانات المتعددة والمذاهب المتنوعة والفرق الدينية المتباينة.

ويصل إعجاب أنور عبد الملك بالأصولية الإسلامية، إلى درجة وصفه للجانب الرابع من فكر محمد عبده بأنه "رفض التاريخية (التاريخانية) والنقد العلمى، والعودة إلى الماضى. والحقيقة أن محمد عبده يبدأ بهذه النقطة الأخيرة، فمنهج التجديد، كما رأينا، يعتمد على الرجوع إلى المصادر، على نحو ما تميزت به جميع المذاهب الرومانسية، إلا أن الرجوع الذى نحن بصدده يبغى الأصالة والإدراك السليم، وعلى ذلك فإن التطور التاريخى القادم يعتبر انعكاسا إلى الأمام، لتركيبات العهود الماضية وعقليتها، وبالتالى لمجد هذه العهود" (ص٤٣٠، ٤٣١).

وهنا تتضح أصولية أنور عبد الملك وتوجهاته مهما التوت تعبيراته، فهو فى الفقرة قبل السابقة يوضح أن الرجوع سوف يكون "إلى أصول الإسلام ومصادره". وفى الفقرة السابقة ينص على أن هذا الرجوع "الذى نحن بصدده يبغى الأصالة والإدراك السليم". وبمفهوم المخالفة فإن أى مرجعية أخرى (بما فيها الولاء الوطنى) لابد وأن تنتفى عنها "الأصالة والإدراك السليم"، وهو موقف كل الأصوليين ذاته من الأفغانى إلى الشيخ الشعراوى والدكتور عمر عبد الرحمن، الذين يرفضون أى مرجعية بشرية فى تنظيم شئون الحياة والمجتمع.

أما الفقرة التالية، فهى أكثر وضوحا، فقد كتب أنور عبد الملك: "وبذلك يختط محمد عبده مفهوما ثيوقراطيا (أى مفهوم الحكم الإلهى الدينى) للمجتمع المصرى ولمستقبل مصر" (ص٤٣١) ولو أنه توقف عند هذا الحد لكان من اليسير على القارئ أن يفهم أن هذا موقف إدانة من المؤلف موجه إلى محمد عبده الذى يريد أن يختط لمصر مفهوم الحكم الإلهى الدينى. (والقارئ الذى أقصده هو الذى يعى المعنى الخطير لمفهوم الحكم الإلهى، الذى يسمح لرجال الدين بارتكاب أبشع الجرائم ضد البشر وهم فى أمان من أية مسئولية باعتبارهم ظل الله على الأرض).

ولكن أنور عبد الملك لم يتوقف، وإنما كتب بعد آخر كلمة مباشرة: "أولوية الدين، الإيدولوجية الوطنية، النزعة العلمية "البراجماتية" رفض كل جدلية، الرجوع إلى الماضى ـ يخفف فيه ويلطفه الإدراك السليم: تلك هى الفلسفة التى انتهت، من خلال مدرسة "المنار" و"الإخوان المسلمين" بالانتصار على أيدى هيئة "الضباط الأحرار" بقيادة جمال عبد الناصر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ " (ص٤٣١) وفى هامش هذه الفقرة فإن أنور عبد الملك ينصح القارئ بالرجوع إلى كتابه "المجتمع المصرى والجيش".

ولا يسعنى إلا أن أسجل اعترافى بصدق المؤلف الذى كان يعد لرسالة الدكتوراه وهو يقرر هذه الحقيقة: أن فكر الأصولية الإسلامية تم تدشين انتصاره على أيدى هيئة الضباط الأحرار "بقيادة جمال عبد الناصر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢"، وأن البداية كانت (من وجهة نظر المؤلف) من خلال مدرسة "المنار"، ثم "الإخوان المسلمين"، وتكون المحطة الأخيرة عند العسكريين ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

لقد كانت قراءتى الأولى لهذه الفقرة التى تبدأ بمفهوم الحكم الإلهى وتنتهى بالانتصار على أيدى "الضباط الأحرار"، أنها إدانة من المؤلف لهذا الحكم الإلهى ولمدرسة "المنار" و"الإخوان المسلمين" و"هيئة الضباط الأحرار" ولكن بعد قراءتى الثانية والثالثة والعاشرة، اختلف تفسيرى واختلف فهمى لهذه الفقرة، وتيقنت أن المؤلف مع الحكم الإلهى ومع مدرسة المنار والإخوان المسلمين، وفى كلمة واحدة: هو مع هذه (الفلسفة) "والتى انتهت بالانتصار على أيدى هيئة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر". ثم عاتبت نفسى على سذاجتى وسألتها كيف لأنور

عبد الملك أن يدين أو ينتقد هيئة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر، وهو يصف ما حدث في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بـ"الثورة الوطنية" (ص٤٣٤) رغم وقائع توظيف الضباط للدين لقمع المصريين وقطع مسيرة الليبرالية السابقة على استيلائهم على السلطة وتحول مصر إلى دولة دينية بقيادة البكباشية، أى أن ما حدث في يوليو ٥٢ لم يكن ثورة، وإنما انقلاب عمد إلى تغيير هويتنا القومية وتفتيت وحدتنا الوطنية وظهور عدة أجيال من أصوليي التكفير والاغتيالات[٥].

والآن، هل يحق لنا أن نطرح هذا السؤال المشروع: هل "نهضة مصر"، والذى كان هو العنوان الرئيس لرسالة الدكتوراه، التى نال عنها أنور عبد الملك درجة الامتياز عام ١٩٦٩ من جامعة السوربون بباريس، ثم طبعت في كتاب عام ١٩٨٣ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، يصنعها الأصوليون المسلمون الذين يرفضون، بل يعادون، مفهوم "الوطن" وأى انتماء للوطن الأصلى، ولا يعترفون إلا بولاء واحد، هو الولاء للدين، مع إيمانهم المطلق - الكاذب - أن "الإسلام وطن"، أم إن "نهضة مصر" لن تكون إلا على أيدى كل المصريين، مسلمين ومسيحيين؟

ألم يقرأ أنور عبد الملك، أو ألم يسمع - ولو مرة واحدة - توجهات الأصوليين وتوجيهاتهم في العصر الحديث والمعاصر، حول مفهوم الوطن، وعن عدائهم لمعنى الانتماء الوطنى، منذ الأفغانى وسيد قطب مرورا بحسن البنا وعبد العزيز جاويش الذى صرح بأنه "لا وطنية في الإسلام". يقول رفعت السعيد إن عبد العزيز جاويش أطلق هذا الشعار في وجه شعار آخر "نبت كزهرة في قلب كل مصرى: مصر للمصريين" (رفعت السعيد من مقدمته لكتاب "الجزائر بين العسكريين والأصوليين - تأليف أمين المهدى ص٦).

وإذا قفزنا من عام ١٩٦٩ إلى عام ١٩٩٥، فهل تغير موقف أنور عبد الملك؟ هل الأحداث التى وقعت في السنوات الأخيرة - وخاصة منذ اغتيال محمد حسين الذهبى عام ١٩٧٧ - غيرت رأيه؟ لنترك التخمين ونتجه إلى واقع الحال.

كتب محرر صحيفة العربى الناصرية (٩٥/٢/١٣) ما يأتى: "الورقة الأولى في "برنامج إنقاذ مصر" طرحها الأستاذ هيكل في محاضرته بمعرض الكتاب، والمفكر الكبير أنور عبد الملك يدخل حلبة الحوار، وفى رأيه أن حجر الأساس هو إعادة تنظيم القاعدة السياسية - الثقافية، وأنه لابد من "حل وسط، لا يستثنى أحدا، ولابد من انتظام كافة اتجاهات النهضة في جبهة وطنية متحدة".

بعد هذا التقديم يبدأ مقال أنور عبد الملك المعنون: "حتى يصبح الممكن ممكنا" (هكذا) فمن هم أصحاب اتجاهات النهضة التى لابد من انتظامها في "جبهة وطنية متحدة"؟

كتب أنور عبد الملك:

".. والجبهة المنشودة لها مستويان: المستوى الثانى "والمجتمعى الثقافى بالمعنى الأوسع" وهو الذى سوف يجمع ممثلى مختلف مدارس الفكر والعمل على تنوع انتماءاتهم الحزبية والنقابية والمهنية، ويتسع هذا المجال إلى الرأسمالية والوطنية الليبرالية وإلى ممثلى التوجهين الرئيسين: اتجاه التحديث الليبرالى، واتجاه الأصولية الإسلامية.. الخ".

هذا هو رأى أنور عبد الملك: التحديث الليبرالى مع اتجاه الأصولية الإسلامية في جبهة واحدة، وكأنه لا يعرف مفردات كل اتجاه: فالتحديث الليبرالى يعنى الديمقراطية السياسية بكل مفرداتها من فصل بين السلطات، وتداول السلطة عن طريق انتخابات حرة مباشرة، واعتماد التشريعات الوضعية أساسا لكل مشكلات الإنسان في العصر الحديث.. الخ، والتحديث الليبرالى يعنى أن الحرية الفردية مصونة لا تمس، بما فيها حرية المعتقد وحرية الرأى وحرية التعبير، بل حرية نشر هذا الرأى..الخ، والتحديث الليبرالى يعنى حرية البحث العلمى بلا أدنى تحفظات، لأنه من اليسير إبداء أى تحفظات تتعارض مع مشيئة سلطات القهر - فالبحث العلمى هو السبيل

الوحيد لتقدم البشرية، وأنه من العار أن يعتمد جزء من سكان كوكب الأرض على مجهودات العلماء في جزء آخر من ذات الكوكب، بل إن هذا الجزء الرافض للتحديث الليبرالى (والذى يتمتع بالإنجازات التكنولوجية التى أنتجها علماء الغرب) يوصم أبناء الغرب بـ "الكفار والملاعين"، وأنهم - ومن يسايرونهم - منحلون ويجب قتالهم وقتلهم..الخ.

وبالمقابل، فإن مفردات الأصولية الإسلامية عكس التحديث الليبرالى على طول الخط، بل هى تتناقض وتتصادم معه: فأصحاب اتجاه الأصولية الإسلامية لا يعترفون - على سبيل المثال - بالديمقراطية التي هي من منظور الأصوليين "كفر" لأن المشرعين للقوانين هم البشر، كما أنها (الديمقراطية) تقابل لديهم مصطلح "الشورى"؛ في حين أن الأولى نسق والثانية نسق مختلف تماما: الأولى من آليات تنظيم الحكم، يدخل فيها حق الانتخاب وحق الترشيح وحق المساءلة وحق سحب الثقة، بل حق تقديم رئيس الدولة إلى المحاكمة وحق تداول السلطة.. الخ، أما الشورى فهى نسق لا علاقة له - لا من قريب ولا من بعيد - بمفردات الديمقراطية. وإذا كانت الديمقراطية تعنى حق الاختلاف - بل حق الخطأ في إطار البحث والاجتهاد، فإن الأصولية - أى أصولية دينية - لا تعترف بهذين الحقين، ويكفى أن نذكر القارئ أن كل جماعة إسلامية ترى في نفسها أنها "جماعة المسلمين"، وليست جماعة من المسلمين. وقد كانت تعليمات حسن البنا صريحة وواضحة في هذا المجال إذ نص على أنّ: "من خرج من الجماعة فاضربوه بحد السيف" (نقلا عن رفعت السعيد - المصدر السابق).

كما أن كلمة "الشورى" - على المستوى اللغوى - توضح نفسها بلا أدنى لبس؛ فهى مجرد إبداء الرأى "مشورة". أما على مستوى الوقائع التاريخية، فلم يحدث أن كانت "الشورى" ملزمة للحاكم (الإمام/ الخليفة الخ) فله أن يأخذ بها وله أن يتجاهلها تماما (انظر الفصل الخاص بالشورى في كتاب "الجذور التاريخية للشريعة الإسلامية - تأليف خليل عبد الكريم - دار سينا للنشر - عام ١٩٩٠).

أما عن مفهوم "الشعب" ودلالاته، فهو في المجتمعات الليبرالية يعنى - ضمن معان عديدة - أنه مصدر السلطات، وأنه من خلال ممثليه في المجالس النيابية - واضع التشريعات..." الخ، أما الأصوليون، فهم لا يعترفون بهذا المفهوم للشعب، وفى هذا المقام يقول الأستاذ خليل عبد الكريم: "إن الديانات الإبراهيمية الثلاث لا تنظر إلى القاعدة الجماهيرية نظرة تقدير: "وإن تطع أكثر من في الأرض يضلوك عن سبيل الله" (**)، "ولكن أكثر الناس لا يعلمون"، ثم يقول: "والآيات في هذا المعنى يصعب إحصاؤها، ولذلك فليس من قبيل المصادفة أن يصف القاعدة الجماهيرية كل من عيسى ومحمد عليهما الصلاة والسلام (حسب التقدم في الزمان لا في الرتبة) بـ "الخراف والرعية"، "وفى القاموس المحيط: الرعية هى الماشية الراعية والمرعية" (انظر تفاصيل ذلك في كتاب "الأسس الفكرية لليسار الإسلامي - ص١٥٠، ١٥١ - كتاب الأهالى رقم ٥١).

وهكذا نجد أن أنور عبد الملك، لا يكتفى بالوقوف مع الأصوليين كما فعل في كتابه "نهضة مصر"، ولكنه الآن في مرحلته الأخيرة (عام ٩٥) يساهم في الترويج لتلك المقولة الزائفة التى تساهم في تضليل المصريين، أى إمكانية التحالف أو الالتقاء أو التعاون بين نقيضين لا يلتقيان: اتجاه التحديث الليبرالى واتجاه الأصولية الإسلامية. وفى مقابل هذا التضليل، فإن الأصوليين يكونون أكثر صراحة ووضوحا من أنور عبد الملك؛ لأنهم يعبرون عن رؤاهم وعن ثقافتهم وعن خططهم للمستقبل بصدق عندما يكتبون ويخطبون: أن "المشرع هو الله"، تعبيرا عن رفضهم الصريح لأى تشريع وضعى، الذى هو أحد آليات "التحديث الليبرالى".

وفى الختام: أذكر القارئ بعبارة أنور عبد الملك: "ونستطيع أن نحدد أنه كلما ابتعد محمد عبده عن الأفغانى، عثر على مصريته كاملة". وقد كان تعليقى على هذه الجملة أو هذه الصياغة،

أنها نحت مبدع، لأنها تعكس عقلا مفكرا، وضميرا حيا، رأى وفهم واستنتج، ولكن يبدو أنه كتبها في لحظة من روح الإبداع الحر، الذى يوجه عقل المبدع نحو قبلة الحقيقة وحدها، ثم كتب الكثير الذى يناقض عبارته ويهدم نحته الجميل.

فهل لى أن أستعير عبارته مع بعض التعديل: "ونستطيع أن نحدد أنه كلما ابتعدنا عن فكر الأصوليين، عثرنا على مصريتنا كاملة"؟!.

الهوامش:

(١) لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ ـ المبحث الثانى: الفكر السياسى والاجتماعى ـ جـ١ ـ مكتبة مدبولى ١٩٨٦ : ص١٧٤ ـ ١٧٥.

(•) تكفير كل ما هو مصرى بدءا بسبوع الطفل وخميس وأربعين الميت وأعياد الميلاد إلى فرض تحية واحدة والمطالبة بعدم دخول المسيحى المصرى فى خدمة القوات المسلحة وفرض الجزية على المسيحيين المصريين..الخ.

(••) سورة الأنعام: الآية رقم ١١٦.

متابعات لدفاتر الحكى
عاشق الحى ثلاثية هندسية للدراما الروائية

سيد محمد قطب

"هل تعرف عاشق الحي" ؟

هـل سـبق لـك أن واجهـت شخصـية قادمـة مـن سراديب التاريخ ودهاليز الوجدان الجمعي، تجسـدت فـي قـط أسـود رهيـب تمـتد جـذوره إلى زمن أجدادك الفراعنة، وتضفى عليه قريتك قوة وسـحراً وطاقـة روحية غامضة، ليمتص فى حضوره الغريب هيئات أموات كانوا فى حياتهم مصدر تهديـد لطموحـك العاطفى وأشواقك التى تشعل داخلك الإحساس بأنك ذات جديرة بالآخر الجميل الذى يمثل حلمك الوجدانى والاجتماعى والإنسانى؟

لقد ظلـت أحلامـك مهـددة حـتى اخـتطف المـوت "عاشـق الحى" المثال النموذجى للحبيب المـتجاوز ضعفك.. القادر على أن يحول إعجابه إلى سلوك مؤثر فى حبيبتك.. وأصبح الطريق خالياً أمـامك لتـنال مقصـدك.. هـذا المقصد الذى استسلم لك فلن تعرف أبداً إن كنت ملكت روحه أو أن الوحـيد الذى ملكها هو ذاك الراحل فى التراب بجسده بينما شبحه فى أعماقك ما زال يقاتلك فى كوابـيس وأوهـام وداخـل شـرايينك يجـرى ضـارباً قلبك.. ويحاصر مـساحات رؤيتك بهيمنة على ذاكرتك.

تخـاذلك النفسـى لا نهايـة له، وسـطوة الأقوياء لا تموت ما دام الخوف فى روحك.. ويأتى الـيوم الذى تدفع فيه الثمن فتفقد يقينك العاطفى و استقرارك الاجتماعى..لأن حياتك شيدتها على أسـاس هـش ويقـين مهـتز. سيأتى إليك "عاشق الحى" ويتحداك.. هو ليس فى حاجة إلى قوته.. يكفـيه ضـعفك وسـلبيتك.. لأنـك سـتمنحه مـا يريد.. لأنك لم تثق يوماً فى إمكانات روحك، وظل هـروبك مـن مواجهات الحياة محتمياً بمجاز اللغة وخيالات المحفوظات الشعرية التى منحتها حق التعبير عنك؛ لأنك لم تكن تملك لغتك الخاصة التى تجسد منطقك الذاتى.. سيخطف الوهم مصدر إشـباعك الوجدانـى والغريـزى والاجـتماعى بكـلمة أنت قائلها.. لأنك تقول دون أن تدرك المعنى.. وستبدأ رحلة البحث فى أوهامك بعد أن فقد عقلك الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال.

تظـن أن هـذه الحكايـة ليست لك؛ فأنت راويها من الخارج.. ويتضح لك عكس ما رأيت، فهـى حكايـتك أيضـاً الـتى تـنطلق مـن صـوتك المخـنوق بحنين الفقد لتتحد مع البطل العائش فى الوهـم..وتصبح – أنـت أيضـاً – شخصية روائية بعد أن عشت فى دور المؤلف، ويأتى صوت آخر غائـب لـيحكى قصـتك المـزدوجة: التى ألفتها بخيالك، والتى تعيشها فى زمانك.. فما أنت سوى ذات غائـبة فـى مـتاهات الوهـم، أو فـى ذاك المتخيل الفنى الذى يضمنا جميعاً ويكتب لنا تاريخاً

تفوق كثافته الخيالية حضورنا الواقعي.. ثم يأتي ناقدٌ يكتب عنك، ولايدرى أنه يعايش الحكاية ذاتها.. ويأتي قارئ الرواية والنقد ليتحد بتلك الشخصية التي يؤرقها ذلك الشبح الأسود الرابض بالأبواب.. شبح "عاشق الحي" المتجسد في القط المتعدد الأرواح كما يقول العامة الذين عايشوا تاريخاً طويلاً من الفقد والاستلاب.

"عاشق الحي" دراما روائية ليوسف أبو رية يضيف بها إلى رصيده في المكتبة الروائية العربية والإنسانية نصاً ثرياً فيه متعة الحكي الحيوى النابض بالصراع والتطور والمفاجآت، على غرار ما يحدث في روايات المغامرات أو روايات البحث أو روايات الرحلة، ويحاور فيها أعمالاً أخرى سارت في دروب الواقعية السحرية واستلهمت الفانتازيا والشعبيات وتعرضت لتعدد الروايات التي تمثل اختلاف وجوه الحقيقة واتساع المساحة المرئية في العالم وغير المرئية في أعماق الوعي الفردى والجمعي لاتجاهات متعددة يتناولها منظور الرؤية.

وتطرح القصة معالجة لموضوعات شديدة الأهمية من بينها غياب مسئولية الرجل بأبعادها المختلفة: العاطفية، والاقتصادية، والاجتماعية، وتفكيك الروابط الأسرية بالعمل في الخارج، وعلاقة اللغة بالتاريخ وجدلية الواقع والحلم.. تلك القضايا التي نجد لها حضوراً بارزاً في أعماق تعانق "عاشق الحي" وتلتقي بها في المسار ذاته مثل إبداع محمد مستجاب القائم على تعدد المرويات، و"خافية قمر" لمحمد ناجي، و "الرجل العارى" لعادل عصمت، وقصة "القط الرمادى" لأحمد الشيخ.. فكل هذا الإنتاج تدفق حاملاً في خلاياه الروح الجمعية والرمز الحيوى الذى تمارسه مجتمعاتنا في سلوكها اليومي. ويزداد رصيدنا في تيار الواقعية السحرية ويحدث نوع من الإبداع الذى يحتفي بالشخصية المحلية لأقصى درجة، ويمتص مكونات الروح المصرية العربية ليلتقي بجذورنا التاريخية في طبقاتها الجيولوجية البعيدة التي ما زالت تؤثر على سطح وجودنا السلوكي الحاضر، وبالتالي تصبح الرواية في هذا السياق مجالاً خصباً لطرح قضايا الوجود الإنساني العام والبيئة الخاصة، وتقدم إسهاماً إبداعياً حضارياً يضيف إلى الخطاب الجدلي بصدد الهويات والأزمة الإنسانية العالمية والعربية عمقاً وحركة ذهنية تدفعنا للتساؤل والحوار، مع ما تثيره في خيالنا من متعة لها دورها في تحطيم الحواجز التي تحول بيننا وبين حرية الحلم باعتبارها المنطلق الأول لحرية الإرادة.

فإذا كنا قد أفدنا من الواقعية السحرية اللاتينية المولد إفادة جديرة بالملاحظة، فإننا نحددها في قدرة مبدعينا على قراءة الروح الجمعية وتوظيف رموزها، والانطلاق في أغوار النفس للوصول إلى الكنز الدرامي الكامن في الأحلام، وتضافر ذلك مع الوعي الذاتي الذى يرى في الحلم حياة لا تقل بحال من الأحوال عن سلوك الواقع الذى كثيرا ما يكون مختنقاً بقيود تفرضها البيئة والضعف الإنساني وتقنيات التواصل التي تعددت أشكالها على حساب الفاعلية الكيفية لها فأصبحت سطحية، وأصبح العمق الإنساني محاصراً في دائرة الكتب التي تفتحها الأحلام، أوفلنقل يحطمها الإبداع ويطلق ما فيها، لأن الإبداع هو الحلم الحقيقي الذى يعبر عنا جميعاً بالصوت والصورة واللغة المكثفة القادرة على الإيحاء المحرك للطاقة الروحية السجينة داخلنا، ومع الوعي الإبداعي بذلك تطور الشكل الروائي بصفة خاصة ليخرج من حصار المنطق الصورى الذى يحاكي الواقع إلى منطلق آخر أكثر رحابة يدرك أن الفن تعبير عن الرؤية الداخلية للذات الفردية التي استوعبت تاريخها الجمعي والإنساني لتخاطب بلغة خاصة مناطق الوعي البعيدة التي تتوارى خلف وجودنا الاجتماعي الاستهلاكي المحكوم بقواعد التكرار والنمطية.

وحينما ننطلق من العرض السابق سنجد أن تقديم العمل الروائي للقارئ يجب أن يتم وفقاً لفاعليات الجدل المستمر بين المنهجية النقدية النظرية المتطورة، باعتبارها علماً له ركائزه المعرفية ومحاوره الإجرائية وغايته الوصفية وأبعاده التأويلية من جهة، والإنتاج الروائي الذى لا يخضع

لهذا كله بقدر ما يضيف إليه مادة جديدة فيها وعى بالمنهجية النقدية، وبالتالى فهى تحاورها وتتطلب منها التجدد لتواكب الأداء الفردى الإبداعى المتجاوز دائماً للأطر المرجعية التى تضع السمات العامة للأشكال والأجناس والفنون، فغاية كل أديب هى التفرد الذى يضيف إلى مرجعية الفن نفسها، وغاية كل ناقد هى الوصول إلى منهجية أكثر تطوراً من خلال رحلته الكشفية فى عالم النصوص.

ومن هذا المنظور فإن نسقاً ثلاثياً فى معالجة رواية يوسف أبو رية "عاشق الحى" سيكون فيه إلقاء للضوء التفسيرى الذى نطمح أن يصاحب القارئ وهو يعايش هذا العمل الجاد الممتع الجديد فى بنيته والمتجدد مع الرحلة فى عالمه. وهذا النسق الثلاثى يتمثل فى الانطلاق من مرتكز محورى هو الهندسة باعتبارها عملية توزيعية تعتمد على الانسجام المحافظ على التكوين، ولأن العمل الروائى - من منظورنا - هو نتاج لتقاطع ثلاثة محاور هى: المحور الدرامى الخاص بتوزيع الفاعلين، والمحور التبئيرى الخاص بتوزيع القائلين ومنظور الرؤية والمسافات السردية، والمحور التشكيلى الخاص بالإمكانات اللغوية التى تحقق النسيج الأسلوبى للنص، فإننا سنعرض رواية يوسف أبو رية " عاشق الحى " من هذا المنطلق الهندسى الثلاثى.

هندسة الدراما: توزيع الفاعلين:

فى كل خطاب قصصى، فى كل رواية، لابد من وجود أحداث وشخصيات، لابد من وجود صراع تشابك فى الغايات والأهداف ناتج عن اختلاف الدوافع والمثيرات لدى الشخصيات. ولكى نفهم قلب البناء الدرامى، أو نحدد هذا المرتكز المحورى الذى يجذب انتباهنا ويحفز فضولنا المعرفى، نسعى لاختزال حركة الفاعلين فى الدراما وحصر دائرة الصراع وفقاً لأهداف الفاعلين ومساراتهم ودوافعهم.

وحينما نضع دراما "عاشق الحى" على خارطة توزيع الفاعلين، سنجد أن أمامنا ثلاث وحدات درامية كبرى، ثلاثة فصول، لكل فصل بنيته الخاصة وعلاقته بالفصلين الآخرين.

الفصل الأول: "غياب فى التراب" تتأسس دراميته على الصراع بين "دسوقى بدران" مدرس اللغة العربية، والقط الأسود الذى حلت فيه روح الغريم "صلاح" الذى كان يتقرب إلى امرأة دسوقى قبل زواجها، ومات فى حادث ولم يستطع دسوقى الارتباط بتلك المرأة "سميرة" إلا بعد أن أزاح الموت ذاك الغريم من طريقه.

تعود روح صلاح "عاشق الحى/ الغريم" وتأخذ سميرة، لأن الزوج تنازل عنها، قال للقط: " عجباك.. خذها، " فأخذها..وينهار دسوقى ويخرج مع صديقه مدرس التاريخ للبحث عن القط والمرأة.. ويمران بمغامرات مع حارس منطقة أثرية قديمة كانت مركزاً لعبادة القطط عند الفراعنة فى عصور الضعف، ويدلهما الحارس على شيخ يمكن أن يساعدهما، ويدلهما الشيخ على زعيم عالم القطط الذى يحضر الغريم ويطلب منه إعادة المرأة إلى زوجها.. وفى رحلة العودة إلى القرية للقاء "سميرة" يتسرب الشك إلى قلب الرجل "دسوقى"، ويفقد مصداقية حبها له ويعيد قراءة تاريخه معها ويقاتل غريمه فى كابوس طويل بالقطار، ويعود محطم الأعصاب، مختل العقل، ويجد سميرة وكأنها لم تبرح مكانها، ويأتى القط من جديد وينظر إليها كعاشق يعرف جوهرها ويقول له دسوقى: "عجباك.. خذها" فيأخذها وينتهى الفصل الأول، أو الوحدة الدرامية الأولى، التى يدرك القارئ فيها أن ما حدث كله لم يكن سوى كابوس عايشه دسوقى فى الوهم: فالبنية دائرية.. والزمن يكاد يكون متوقفاً، فالحدث يبدأ بعد عودة الزوج من صلاة الجمعة.. وينتهى ويتكرر بعد عودته من صلاة الجمعة أيضاً فى الأسبوع التالى ولكن الأسبوع لم يتغير.. لقد مر فى ذهن دسوقى المختل فقط أما على مستوى الزمن الكلى للعالم الروائى فاللحظة ما زالت كما هى، ورحلة عودة "دسوقى" إلى المنزل ودخوله إلى امرأته التى أعدت طعام الغداء، هى نفسها رحلته فى

الوهم إلى منطقة الآثار والقاهرة وعالم الأرواح، بالتالي فالدراما تسير في اتجاهين: الأول زمنه لحظة واقعية قصيرة عقب صلاة الجمعة من الجامع إلى البيت، والثاني لحظة كابوسية ممتدة تصل إلى أسبوع كامل، مع أنها لا تستغرق في الذهن سوى تلك اللحظة الواقعية القصيرة، فيها خروج الزوج وصديقه إلى تلك الرحلة الاكتشافية الكابوسية، رحلة الأيام السبعة في الفانتازيا التاريخية والأوهام الشعبية والمخاوف النفسية، فداخل ذلك الكابوس الدرامي الطويل مجموعة من الكوابيس الفرعية والحكايات المستعادة بين مدرس اللغة ومدرس التاريخ للتمثيل على وجود العوالم الخفية في حياتنا أو غيابها.

بالتالي نجد بناء ثلاثياً للدراما في الفصل الأول: فهناك دراما الرحلة التي يحاول فيها الزوج استعادة امرأته، إن المرأة موجودة بالفعل، لكن الاستعادة نفسية، استعادة يقينه بامتلاك مشاعرها التي حركها القط ومن قبله صلاح، وهناك دراما الكوابيس والأحلام التي يراها دسوقي داخل الكابوس الأكبر (الرحلة)، وهناك الحكايات المروية بين دسوقي وصديقه علي إبراهيم مدرس التاريخ الذي يصاحبه في رحلته، مع أنه لا يعترف بهذه الأوهام.

وإذا كانت دراما: دسوقي/ سميرة/ صلاح، هي الحكاية المحورية في هذا العالم المتخيل،فإنها تسير كالآتي:

تنازل ← تنازل ← استعادة ← استلاب ← استلاب.

مع ملاحظة أن عملية "الاستعادة" هي مرتكز الحركة الدرامية التي تتم من خلالها مسيرة الرحلة وتتولد الحكايات والكوابيس، مع أن فعل الاستعادة لا يحدث له إشباع ويظل معلقاً في الفضاء النهائي للحكاية، لأن الفقد لم يحدث بالفعل وإنما حدث داخل الذات الموهومة التي لن تستعيد ما فقدته أبداً، باعتبار أن المفقود ليست مرجعيته المرأة وإنما إدراك حقيقة انتماء المرأة إليه، أو تأثيره فيها، أو إشباع إحساسه الرجولي بالمسئولية تجاهها، وهذا يفسر لنا لماذا تتفرع الحكايات كلها من متوالية الاستعادة؛ فهي مساحة شاسعة من الوهم والخيال والأحلام، والفن يدور في هذه المنطقة التي تكتسب أهميتها من كونها عاكسة بحيوية ومصداقية للحقائق النفسية والاجتماعية والحضارية، ولكن وفق منطق خاص يلتقي مع منطق الإبداع الكاشف للوجدان الفردي والجمعي عن طريق الأداء الرمزي.

إن تنازل دسوقي عن سميرة لم يبدأ من لحظة حضور القط ومغازلته للمرأة، بل بدأ من سلبيته أمام شخصية صلاح التي تعشق الحياة وتغامر وتعبر عن مشاعرها بصدق، في مقابل مشاعر الزوج المتجمدة في أبيات من الشعر القديم يجتر فيها ضعفه عن مواجهة الحياة، ومن هذا التنازل استحوذ صلاح على مشاعر سميرة وعاد في صورة القط ليستحوذ عليها تماماً، وبالطبع يحدث هذا ما بين الصراع الجدلي بين وعي دسوقي ووهمه.

ومن هذا المنظور يصبح صلاح هو الفاعل الحقيقي في الدراما، وتتحول الاستعادة إلى (استلاب/ استحواذ) لأن شخصية (صلاح/ القط الأسود) تتوجه بالفعل إلى سميرة وتستولي عليها ويساعدها في ذلك تخاذل دسوقي وسلبيته، أما شخصية دسوقي التي أصبحت المرسل إليه في فعل الاستلاب أيضاً، فهي تتحول إلى دور الفاعل في الاستعادة، ويصاحبها المساعد "مدرس التاريخ علي إبراهيم"، ويوجهها في الرحلة حارس الآثار والشيخ، ويرد إليها زعيم القطط بغيتها بصورة سطحية، لأن بغيتها الحقيقية نفسية.

ويقيم المؤلف علاقة تضافر بين عبادة القطط في زمن الضعف التاريخي الحضاري، واستهلاء روح صلاح المتجسدة في صورة القط (داخل وهم دسوقي بالطبع) ليعبر عن ضعف شخصية دسوقي: فالمرأة والوطن وجهان لعملة واحدة، وفاعل الحب (العاشق) في التجربة العاطفية والاجتماعية هو ذاته الفارس الحكيم في التجربة الحضارية، لذلك فالسقوط العاطفي الذي

سمح للقط بأن يكون فاعل الاستيلاء والاستحواذ على المرأة يوازى السقوط الحضارى الذى سمح للحكام القادمين من الصحراء الغربية زمن الفراعنة أن يرسخوا لعبادة القط الأسود؛ لكى يقضوا على وحدة العقيدة المصرية الفرعونية ويقيموا العبادات المحلية فى كل إقليم فيتشتت شمل المصريين بعد اتحادهم الذى توافق مع عقيدة التوحيد ورقيهم الحضارى.

إن مدرس اللغة يصبح مفعولاً به لفعل الاستلاب، ومدرس التاريخ يساعده لكى يتسلح بالحقيقة ويخرج من خيالاته وأوهامه، وهذا مجال درامى حضارى آخر يتضافر مع الخط العاطفى والخط الوطنى، وبالتالى أصبحت شخصية دسوقى رمزاً يمكن أن ينحل فى دلالات متعددة: فهو الذات السلبية التى تتفرع منها سلبيات الفرد العاطفى والمسئول الاجتماعى والاستلاب الحضارى، والضعف اللغوى الذى يجب تجاوزه بمساعدة النظرة التاريخية المتأملة فى الماضى والراصدة للحاضر والمخططة لاستراتيجية المستقبل. فالاستلاب باعتباره فعلاً درامياً يتخذ مسارات دلالية متعددة فى دراما عاشق الحى.

فى الوحدة الدرامية الثانية "غياب فى الرمل" تسافر المرأة للعمل فى أحد المستشفيات الخليجية ويظل الزوج الأديب فى القاهرة. إن فعل الاستلاب يقع أيضاً على العلاقة الزوجية، والرمال تماثل عالم الأشباح، والرجل يتخاذل ويصبح مفعولاً به، وتتحول علاقته الحيوية بالمرأة إلى علاقة لغوية، رحلة فى المجاز والمعانى، ويحاول كتابة قصة عن قط يختطف امرأة من زوجها السلبى، وهنا يحدث الربط بين الوحدتين، وهو ربط شكلى ودلالى معاً.

وفى الوحدة الدرامية الثالثة تتحد الشخصيتان (دسوقى والأديب) فى نسيج واحد وحركة درامية واحدة تنتهى بأن يقتل الزوج أوهامه، القط الأسود المخيف، ويدخل إلى المرأة المنتظرة التى عادت من رحلة الاغتراب؛ لذلك فعنوان الوحدة " غياب فى الغياب " يطرح قضية غياب الذات فى غياب الآخر وحضور الوعى عندما نعى بحضور الاخر.

هندسة التبئير: توزيع الأقوال والمشاهد:

فى الوحدة الأولى نلتقى بوجهة نظر الراوى الغائب، درجة الصفر فى التبئير السردى، لكنها تحول فى معظم الأحيان إلى رؤية داخلية من منظور دسوقى بدران؛ لأننا لا نعرف كثيراً عن الشخصيات إلا من خلاله، ويخفى عنا الراوى الغائب الاحتمالات المعرفية الخاصة بالأحداث والشخصيات الأخرى، ويتماهى مع دسوقى، وبصفة خاصة فى الكوابيس والأحلام، ومع ذلك تتباعد المسافة أحياناً بين الراوى وشخصية دسوقى التى تبدو لنا فى بعض المشاهد السردية من بعيد باعتبارها شخصية مختلة وسط القرية.

وفى الوحدة الدرامية الثانية يقدم لنا المؤلف نصه من خلال منظور الرؤية الداخلى الثنائى: فالنص هو خطابات متبادلة بين الزوجين تعبر عن الانفصال الحيوى والاحتياج العاطفى، مع ملاحظة قيام كل منهما بأداء مجموعة حكايات عن الشخصيات المحيطة بهما، وتكتسب حكايات المرأة عن النساء العاملات معها فى المستشفى مذاقاً خاصاً؛ نظراً لكون المؤلف يخص لغة المرأة حال كونها راوية بالبساطة والحيوية.

فى الوحدة الدرامية الثالثة يواجهنا السرد بنموذج كلى للأسلوب غير المباشر الحر: حيث يحدث الالتفات البلاغى المتمثل فى التحول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم؛ ليكون منظور الرؤية دالاً على انقسام الذات الموزع بين عالم الخيال (دور الأديب) وعالم الواقع (دور الزوج) مع الوضع فى الاعتبار أن ضمير الغائب هو صورة من ضمير المتكلم من حيث الطبيعة المعرفية هنا، لأن السرد يبدو لنا مطروحاً بصفة عامة من منظور شخصى مستمد من ذات الزوج، سواء أكانت هذه الذات خاصة بالأديب أم بمدرس *اللغة*، لكن ضمير الغائب هو الذى يبدأ الوحدة

وهو الذى ينهيها، ويتخلل ذلك ضمير المتكلم فيما يشبه المونولوج ليكون للبناء أيضاً دلالة على الصراعين الاجتماعى والنفسى (الوظيفى والواجب من جهة، والعاطفى الخاص من جهة أخرى).

هندسة الأسلوب: توزيع إمكانات اللغة:

تتميز اللغة فى الوحدة الدرامية الأولى "غياب فى التراب" بكونها لغة حكائية سريعة الإيقاع، تعتمد على توالى الأفعال لتحاكى الفعل المتوهم فى وعى شخصية دسوقى. أما الوحدة الدرامية الثانية فهى ثنائية اللغة، فى خطابات الزوج تميل اللغة إلى المجاز والشعرية، ويتجاوز الخطاب لغة الحكاية ليصل إلى لغة ما وراء الحكاية؛ لغة صناعة الحكايات، فهناك موقف يواجهه الأديب يتمثل فى قدرته على تحويل الحدث الذى كان يعايشه إلى لغة حكاية والصعوبة التى يجدها فى مطاوعة اللغة له؛ لذلك نجد خطاباً بصدد اللغة نفسها مثل قول الزوج فى رسائله إلى امرأته:

"أريد أن أحيل هذه اللغة إلى ماء سلسبيل، أنفخ فيها من روحى، لتندفع موجاته إليك تياراً إثر تيار.

أريدها مطابقة لعوالم الأحلام بكل تأثيرها وتجسيدها"(ص١٥٨ - روايات الهلال - العدد ٦٧٤).

فى مقابل هذه اللغة التفسيرية الممتدة إلى فلسفة لغة الحكى، نجد رسائل المرأة تتميز بالحكى التلقائى القريب من لغة الحياة اليومية التداولية، ليقيم الكاتب توازناً بين الأداء اللغوى للشخصيتين، فالنموذج اللغوى لرسائل المرأة يمثله النص الآتى:

"وحشنى.. وحشنى خالص..

نفسى أكون فى حضنك فى هذه الأيام الباردة.

أطول شهر فى التاريخ هو شهر ديسمبر، أيامه طويلة، ويمر ببطء غير معقول، وكأنى مخنوقة، لا نوم، ولا أكل، ولا مزاج لعمل شىء، ولكنى مجبرة على العمل والأكل والنوم.

سنلتقى قريباً

مع السلامة" ص ١٨٢.

أما اللغة فى الوحدة الثالثة فهى تخالف اللغة فى الوحدتين السابقتين: فهى ليست مندفعة لتحقيق دراما الحكاية كما فى الفصل الأول، ولا ازدواجية تماثل نمطين أسلوبيين كما فى الفصل الثانى.

إنها لغة حكاية تميل إلى التعبيرية، بها قدر من الشعرية و الإيحاء؛ فالوحدة الثالثة تعليق سردى يجمع الوحدتين السابقتين: لغتها تصويرية ذات إيقاع يجمع بين التأمل فى الوقفات السردية من جهة والتلاحق الختامى لاختراق الوهم النفسى من جهة أخرى. لغة الوحدة الثالثة أميل إلى لغة القصة القصيرة التى تقول بالقليل من الألفاظ كثيراً من المعانى؛ لأنها تحيل إلى عالم درامى متسع شاسع سابق عليها فى الوحدتين السابقتين.

إن التنويعات الدرامية والمشهدية والأسلوبية تتضافر معاً فى "عاشق الحى"، تلك الدراما التى تعد إضافة حقيقية لرصيد يوسف أبو رية ورصيد السرد العربى ورصيد القارئ الذى يدرك معنى الاستمتاع بمصاحبة النص الروائى.

الأم ... مفازة !!!

كرمة سامى

نشأ تلاحقه لعنة أنه ابن لقوم أثرياء. تعلم فن إصدار الأوامر وتلقي الخدمة ممن هو دونه اجتماعيا، وعندما شب، نظر حوله فلم يرق له أبناء طبقته، فنبذها وانضم إلى العامة، يكتب لهم ويرشدهم ويعلمهم ويوقظهم. الألمانى برتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) هو سيد المسرح الذى تقدم الصفوف فى المسرح الأوروبى فتبعه الآخرون مأخوذين بأعماله بغض النظر عن مصدرها: حكاية صينية أو روسية أو شيكسبيرية أو مارلوفية أو أيرلندية أو بافارية أو يابانية أو غيرها. أصبح هو تراثا مسرحيا متفردا يتعدى حدود المكان والزمان، يجعل من المسرح سلاحا للتوعية وليس أداة للترفيه.

كُتبت 'الأم شجاعة وأبناؤها' عام ١٩٣٩ لتعرض أول عرض لها عام ١٩٤١ فى زيوريخ، يتظاهر فيها بريخت أنه يؤرخ لحرب الأعوام الثلاثين، بينما هو فى الواقع يمارس هوايته-رسالته- فى كتابة مسرحية تعليمية تتميز بالبنية العرضية، والتقنيات المسرحية ذات التأثير الاغترابى Alienation effect، والموضوعية فى تصوير الشخوص مع إحباط وحدة التعاطف معهم والابتعاد عن العرض وجدانيا لإفساح المجال للمتفرج للتأمل.

قبل العرض تتوالى صور قديمة لمشاهد مألوفة للحرب بالأبيض والأسود، وأطلال حضارة تتجلى فى رسوم تبدو وكأنها مقتطعة من جورنيكا بابلو بيكاسو، وينتصب فى منتصف خشبة المسرح مجموعة من السلالم المعدنية المتشابكة تتراص على قائمتيها نصال معدنية عملاقة، ويربطها جسر يعطيها مظهر معبد لإله حرب حداثى، بينما الألوان الغالبة على المشهد المسرحى هى درجات الرماد والدخان والركام والدمار المتداخلة مع بريق المعدن وكأنه عالم آلى مصنوع لا حياة فيه. تتطابق الحركة المسرحية مع مضمون حوار بريخت وإشغاله المكثف لخشبة المسرح فى مواقف عدة. أجساد الراقصين تتواجه وتتلوى وتنخرط فى خطوات عسكرية صارمة ثم تنجذب نحو الحدث وتشارك فيه. الإضاءة مرهفة بينية فلا نحن فى انتظار شروق شمس أو سطوع قمر، تقريرية أى أنها لا تشغل انتباه المتفرج عن الحدث الرئيسى وعن وصول فكر بريخت إلى المتفرج.

تلوح فى عمق المسرح أشباح وخيالات لشخوص قد تتقدم لتنضم إلى الحدث أو تظل مكانها، تظهر وتختفى، عابرة فى خطوط موازية للحدث وكأنها شبكة من خيوط متعددة لكن بريخت أمسك لنا بواحد منها فقط وهو عالم الأم شجاعة. الموسيقى خليط شرقى وغربى، العود مع

الوتريات والنفخ والإيقاع، فرقة إعدام، موكب جنائزى، تذكرنا بدايتها المتوترة بموسيقى جون ويليامز التى كتبها لرائعة أوليفر ستون السينمائية "ج.ف.ك" عن مصرع جون كنيدى (١٩٩١)، تلك الموسيقى هى أبلغ تعبير عن الجو العام لنص"مختوم بختم الموت القريب".

الأفراد والأشياء عليهم جميعا أن يدفعوا ثمن الحرب: طائر وحيد فى قفص صغير، وفتاة بكماء، ولحم عفن انتظر طويلا حتى يؤكل فتضاف إليه التوابل الحريفة ليصبح طيب المذاق، هذه هى الحياة تحت الحصار. لذا يفزع الناس من السلام، فهو مجرد حالة"ما هو ليس حرباً"، بل هو حالة انتظار الحرب، وفى الانتظار تقهر العزائم وتنهار رغبة الإنسان فى الحلم. كذلك فى السلام بوار تجارة السيدة شجاعة صاحبة المقصف المتنقل: "قطع السلام رقبتى". انتصارات الجيوش لا تعنى لها سوى الخسارة تلو الأخرى، لذا تحزن لسماع نواقيس السلام وتسعد لنشوب الحرب مرة أخرى "إننا لم نستنفد بعد من الحرب"، وتأسف لحالها: "كلب الجزار لا يعطى لحما أبدا!!" مات فرس عربة "شجاعة" وبقيت الأوراق (!!) وتناوب شخوص العمل على جر "العربة" ولم تبق سوى شجاعة نفسها لجرها مثلما تجولت بها فى الدنيا تحلم بأن تتجول بها فى الجنة أو الجحيم، المهم أن يستمر "الشغل"!!

تخاض الحرب من أجل المكاسب، من يتخذ قرار الحرب لا يحارب وإنما ينتظر جنى ثمارها الشهية. المحاربون أبناؤهم هم وقود الحرب، وبينما تفقد شجاعة أبناءها واحدا تلو الآخر وتعيش أوهام النجاة والمكاسب تدفع ثمن حرب لم تملك قرار شنها، ولكنها تذكرنا بمشهد شهير فى فيلم مايكل مور الوثائقى الشهير عندما يقف على باب مبنى الكونجرس الأمريكى العريق حاملا أوراقه، داعيا أعضاء الكونجرس لكتابة أسماء أبنائهم للتطوع للانضمام إلى صفوف الجيش الأمريكى فى العراق فيسخرون منه أو يستدعون رجال الأمن له!!

"عش كدجاجة، خير لك من أن تموت جنديا":

تجتهد دلال عبدالعزيز فى تقديم ملامح الأم شجاعة و"فلسفتها" على خشبة المسرح، هى أكثر أعضاء الفريق الفنى التزاما بالنص واحتراما للغة العربية، وربما هذا أبعدها بعض الشىء عن روح النص البريختى، فقد أبدت احتراما زائدا ربما لا ينتظره بريخت. عصابة رأسها مرقطة كجلد النمر، يرسخ ماكياج عينيها طبيعة الشخصية المتنمرة، ملابسها مموهة أو صاعقة أو "كاجوال"، حضورها راسخ وروحها متلونة متقدة. سيدة أعمال فى زمن الحرب. الصخب هوايتها، والصمت صنيعتها، يمنحها بريخت دقيقتين ذهبيتين تشيان بعبق موهبة أصيلة تعيد للجمهور الصورة المتألقة لدلال عبدالعزيز فى "أبواب المدينة" والأجزاء الأولى من "ليالى الحلمية"، لكنها على خشبة المسرح تتفانى فى تقمص الست شجاعة وتقدم لنا رؤيتها بوصفها مؤدية فى التعبير عن طبقات متراكبة من سحر بيان الصمت عندما تسأل عن هوية ابنها الصريع "الجبن السويسرى" فى المشهد الثالث فتلوذ بالصمت خوفا على تجارتها رغم تمزقها وحزنها، وعند ظهورها فى المشهد الأخير تجر عربتها وتتوقف وتتنهد مخلصة حتى الرمق الأخير لفكر الأم شجاعة ومبادئها فى الحياة: "إذا وجدت الفضيلة فلابد لها من الفساد"، و"التاجر لا يسأل عن ديانته بل عن ثمن بضاعته". تعبر العربة عن دواخل شجاعة التى تحاول إخفاءها، فهى أيضا–شجاعة– متهالكة ومتداعية وتحمل بضاعتها المتنافرة–أبناءها– من آباء مختلفى الجنسيات. تتضاعف قيمة العربة العاطفية وتتجاوز قيمة الأبناء؛ لأنها شاهدة مثلها على حركة البيع والشراء فى زمن الحرب والسلم، يتمثل أبلغها فى بيع ذخيرة الجيش فلا يجد الجنود ما يهجمون به على العدو!!

أظهر شريف عواد – مراسلنا من مركز الهناجر للفنون– التزاما يليق بقيامه بدور بيتر الطاهى الهولندى وهو دور يفتح له آفاقا فى الأعمال المسرحية القادمة، فبينما حدد نجاتى ظلالا كوميدية ساخرة لدور الواعظ المتاجر بالدين، يرسخ عواد فى مكانه كمتاجر بالحب وبالمشاعر.

عاصم نجاتي في دور الواعظ البروتستانتي نجم مسرحي جديد سينطلق من المسرح إلى قنوات فنية متعددة، اجترأ على نص بريخت كثيرا ولا ندري بمبادرة منه أم بالاتفاق مع مخرج العرض ومعد النص، وعذره الوحيد أنه بخروجه عن نص بريخت وترجمة عبدالرحمن بدوى ازداد اقترابا من عالم بريخت ومبادئه الاغترابية وشارك في إجبار المتفرجين على متابعة العرض باهتمام. ومن هنا نتساءل: هل نقدم النص البريختي في إطار من القدسية للمحافظة على حرفيته بما فيه من أغنيات، أم إن الأمر الأكثر استحقاقا للقدسية هو فكر بريخت لا تفاصيل نصه؟!

من هذا المنطلق وصل بنا نجاتي إلى جوهر شخصية الواعظ كما أرادها بريخت فهو رمز الخطوط الخلفية الذى يقرأ الكتاب المقدس ويشرب الخمر، ولديه "بعون الله" من المواعظ ما يوقظ همة كتيبة بأكملها فترى جيش العدو قطيعا من الحملان وكله عند الطلب بركة أو لعنة، رفيق طريق "شجاعة" في جزء من الرحلة، يجر العربة ويغسل الأواني من أجل البقاء حيا، فهو أيضا رجل أعمال مثلما نعتبر الأم شجاعة سيدة أعمال، وكل لديه بضاعته وتجارته التي يراهن عليها بعمره.

المسرح.. ذلك المعبد الأخلاقي:

في مسرح بريخت يُدفع المتفرج دفعا إلى المراقبة والتفكير واتخاذ القرارات فيتبين أن حذاء ايفيت وقبعتها الحمراء وسلة البضائع وصندوق أجور المجندين وقفص الطائر والكتاب المقدس وقنينة الخمر والمدي والنصال والأواني اللامعة وحبل الغسيل كلها شذرات من حياة مفككة شديدة الاضطراب، بل بالكاد يطلق عليها صفة حياة، الأمر الذى يؤكد ما قاله بريخت إن "قضية البترول والحرب والصراعات الاجتماعية والأسرة والدين والقمح وصناعة تعبئة اللحوم كلها مادة للعرض المسرحي".

ينأى بريخت عن غابة من أشجار الكستناء وبحيرة صغيرة للبجع وحصن قديم ليصور عالما بلا أطفال أو نبات أوحيوان، حتى الطائر تحجب طلقات الرصاص وصيحات الغضب تغريده. إنه ليس عالم طرق الأسفلت والحوائط الخرسانية لكنه يظل عالما عدميا عبثيا بلا مستقبل، بل بلا حاضر حيث الحرب بين الكاثوليك والبروتستانت مجرد صراع بين ألقاب تتغير ويبقى جوهر الموقف العبثي، عبثية العالم البريختي الملحمي: الرجولة غليون، والأنوثة حذاء وقبعة حمراوان، والدين كتاب مقدس، والجندى طلقة رصاص، والهوية علم يرفرف على عربة شجاعة عند اللزوم، و الخمر ماء الحياة، والعاهرة زوجة كولونيل، و"انتصارات وهزائم الكبار ليست دائما انتصارات وهزائم الصغار" والسؤال الملح الآن الذى يفرض نفسه بشدة هو: من الكبير ومن الصغير؟ من هو الصالح ومن هو الطالح، فالعريف قابل للرشوة، والبروتستانت يدعون "لم يبق هنا غير كاثوليكيين أتقياء"، ومع ذلك تتشبث شجاعة بغريزة البقاء وهوس العيش والنجاة ولو بمفازة من الخطر المحدق.

قبل نهاية العرض تصلى القروية البسيطة شاكية: "نحن ضعاف لا عدة لنا ولا سلاح" وتدعو ربها "لا تجعل عين الحارس تغفل أبدا واجعله يستيقظ". فترسل السماء ملاكا حارسا في شكل فتاة بكماء متخلفة عقليا مثلما انقذت طفلا من تحت أنقاض بيته المحطم تنقذ المدينة بقرع الطبول ثم تلقى حتفها، وكأن كاترين البكماء هي أقدر شخوص العمل على التعبير عن فكرها!! مثلما تسببت الحرب في صمتها تسببت في فصاحتها. لكن تحرمها المعالجة المسرحية من الهدهدة الحالمة في النص الأصلي والتي تغنيها لها شجاعة بعد موتها إذ تحتضنها وتهدهدها جثة هامدة.

مع كل هذا التخبط والتشويش والاضطراب لا معنى للبحث في *شجاعة* الأم شجاعة أو النبش في انتهازيتها البغيضة، إذ عندما تتصدر التجربة خشبة الأحداث فالحرب تنشب ملتهمة

قارة بأكملها، ودوافع نشوب الحرب تتكرر فى أزمنة وأمكنة أخرى من العالم، وما تزال شجاعة تجر عربتها المتهالكة وسط أكوام متزايدة من ضحايا الحرب، وقد دمرت أسرتها على مرأى من جمهور المسرح كل ليلة عرض ولا توجد معجزة تحول دون تكرار هذه المأساة.. لا يهم عندئذ أن مراسلنا يقف فى ميدان عبدالمنعم رياض أو بجوار عربة الأم شجاعة، المهم أن الحدث قد بث على الهواء شاهدا على قيمة حقيقية أصيلة هى البقاء الذى زرعته تاجرة حرب تجر مقصفًا على عجلات فى نفس فتاة بكماء فأيقظت مدينة بأكملها وأنقذتها من الهلاك.

تألف النص من نصوص عدة دمجها عمرو قابيل المخرج من سينوجرافيا: د. نبيل الحلوجى، تعبير حركى: تامر فتحى، وموسيقى، باسم العطار وإضاءة: محمد حسنى. مهما ظن الجمهور المخلص لذكرى بريخت أن فريق العمل قد ابتعد بالعرض عن تراث كاتبه فإن فى هذا البعد اقترابًا من فكر بريخت الذى طالما طالب المتفرج بالانفصال عن العمل لإيقاظ مستويات عدة من الوعى فى ذهنه على المستوى السياسى والإنسانى والأخلاقى ولو عن طريق توظيف أغنيات نانسى عجرم كوسائل إيضاح!! وهكذا ينضم بريخت إلى قائمة الرواد الذين قدمهم مركز الهناجر للفنون على مدى سنوات من خلال سلسلة متوالية من العروض الناجحة لريبرتوار المسرح العالمى والعربى مثل هارولد بنتر، وسعد الله ونوس، ونجيب سرور وآخرين.

تدفعنا فلسفة الأم شجاعة البراجماتية لأن نتذكر جملتين خالدتين من مسرحية بريخت "جاليليو" (١٩٣٨) والذى قدمها أيضا الهناجر فى الموسم الماضى باسم "زمن الطاعون": "لا أشفق على البلد الذى ليس به أبطال... بل أشفق على البلد الذى يحتاج إلى أبطال!!" تبدأ أحداث الأم شجاعة فى ربيع ١٦٢٤ وتنتهى بعد اثنى عشر مشهدًا فى يناير ١٦٣٦ والآن بعد عرضها الأول بـ ٦٤ عاما يظل السؤال الذى طرحه بريخت بدون إجابة حتى مع تحول رائعة بريخت "الأم شجاعة وأبناؤها" إلى: www.الأم شجاعة.com .

بهجة الاحتضار أو الرقص حول الموت

ميرفت محمد يس

يمثل مؤمن سمير حالة متميزة وسط أقرانه من جيل التسعينيات، بغزارة إنتاجه (خمسة دواوين في خمس سنوات)، كذلك - وهو الأهم - بنجاحه في أن يكون كل ديوان حالة مائزة وخاصة عن سابقه وتاليه؛ مما يبرز قلقة الإبداعي ودأبه في طرق أراض جديدة عليه، هذا رغم وضوح وصوله إلى أداء لغوي يحاول أن يشبهه هو، هذه اللغة التي تسري الشعرية عبرها يمكن تثبيت عدة سمات لها، مثل: البساطة الماكرة العميقة في آن، كذا السخرية التي تتراوح بين الخفوت والوضوح، ثم إذابة الفوارق بين الفصحى والعامية المصرية. أما الشعرية فإنها تحاول أن تحاور الشعر المخبأ فيما يظن أنه لا يصلح لإنتاج الشعر، فكل الموجودات من بشر وحيوان ونبات وجماد وأفكار وتواريخ وصور وأصوات وأرقام ونفسيات وروائح وسير.. إلخ، قابلة للحديث معها (بالضبط كما) عنها ولها. كما أن كل الأشياء التي لا يبدو أن هناك ما يربطها، قد تكون، عبر تجلياتها، أشد التصاقا مما نظن نحن. وديوانه الرابع "بهجة الاحتضار" يصدمنا بداءة من العنوان وفيه، فنتساءل: هل الاحتضار بهجة؟ تلك هي الصدمة الأولى التي يجابهنا بها الديوان؛ فهو يقلب الأعراف بتحويله الخوف إلى سرور، لكن لماذا؟ هل هي الرغبة في الخروج من الأطر المفترضة، أم إن الأمر ضرب من كتابة الجنون كما يقول "باطاي": "أنا أكتب لكي لا أصبح مجنونا" وهذا يعني أن يكتب الجنون ذاته لكن في عرف المجتمع. هذا ينقلنا إلى الإهداء، فالذات الشاعرة تتحدث عن حالة احتضار تتفرع منها حالات خاصة أو عامة، فكان من البدهي، في عرفها هي، ألا تهدى الديوان حتى إلى نفسها، فتكون صيغة الإهداء هكذا: "إلى لا أحد" كذلك يستعير الديوان كلمات "رولان بارت": "فالكون خصب بالإيحاءات والإيعازات التي لا نهاية لها، وكل الأشياء يمكنها الانتقال من حالة وجود صامت، مغلق.. إلى حالة الشفاهية". الذات الشاعرة تتخذ من تلك الاستعارة مبررا بدئيا للحديث مع الأشياء لا عنها، وأنسنتها واكتشاف الشاعرية والروح الكامنة فيها، معطية لنفسها الحرية الكاملة في الكشف وإعادة النظر فيما تحت السطوح توطئة لإعادة الخلق دونما قيد أو سلطة، لكن المفارقة أنه يسري خلف مستويات اللغة شعور ضاغط، ظاهر تماما، بالخوف، والخوف "لا يطرد الكتابة ولا يمارس عليها ضغطا ولا ينجزها، إنهما يتعايشان بواسطة أشد التناقضات سكونا"[1]، لفظة "الاحتضار" تحتمل العديد من التأويلات: فهي قد

توحى بالموت بوصفه فعلا فيزيقيا حالاً، كذلك قد تشى بانهيار القيم الإيجابية والجميلة كالحب والصداقة، وربما الشباب والقدرة أيضا. والغريب أن كل حالات الاحتضار يسبقها بهجة، تنبع من الأمل في الاستمرار، الذى يجابه بسحب الروح.. تدريجيا، فرغم التناقض الظاهرى بين الموت والحياة والحب والخيانة واليأس والأمل والشباب والعجز، فإن هناك ارتباطا يصنع الحياة.

ينقسم الديوان إلى أربعة عناوين رئيسة أو علامات كبيرة تنتظم ٢٠٤ صفحات هى: بهجة الاحتضار - صبارة حقيرة تغنى - إذن - سقف لاصطياد الملاك. تندرج تحتها عناوين فرعية تتفاوت في طولها باستثناء قصيدة "إذن" القصيرة فهى مستقلة، وإن كانت تصلح بوصفها نتيجة لما سبقها وتضمر داخلها تمهيدا لما يلى. في قصيدة "سقف لاصطياد الملاك" الطويلة توجد حالة من الذوبان تجعلها أشبه بحالة من البوح المرتبط والمفكك في آن. يعلن الصوت الشعرى عن نفسه (بشكل مباشر أحيانا بما يشابه حالة "كسر الإيهام" في المسرح البريختى فيقول الديوان في صفحة ١٦٧: "أنا ولد طيب، واسمى مؤمن ولم تكرهنى الأقدار إلى هذه الدرجة". يتطلب ظهور الذات الحديث بضمير المتكلم وصيغه، كذلك المزاوجة بين الكتابة الأفقية والرأسية تأكيدا لتيمة الحكى الشخصى وتخريج المكبوت عن طريق تحريف الواقع بشكل منسق، أو يمكننا القول إن النص يؤثر التفاصيل التى تثير تداعيات تقترب كلها من مفهوم واحد، هو هنا العدمية: فتتكرر لفظة "أخاف" عشر مرات في مقطع واحد، ولفظة "الأزمة" أكثر من عشرين مرة، ثم يقول في صفحة ٥٥: "لكنه لامكان هنا، لما يسمى بالإخلاص والصدق دائما، وإنما هى رغبة نفعية محضة، في حقيقة الأمر..". تتجسد حالة الموت صنوا للاحتضار في أكثر من موضع فيقول في صفحة ٧،٨: "هذه الغرفة يتوقف الوقت فيها تماما، لذلك لابد لى، في خلال ثوان من الآن، أن أغادرها عَدْوًا، إلى مكان أرحب من ملابسى اللزجة، أشتبك فيه مع الزمن، الذى في غالب الأحوال يشبه جوادا..". هذه الغرفة هى هذا الواقع المحيط بما يمثله من قهر يؤدى إلى حالة الاختناق التى تتواشح مع موت الوقت. إن القيود الاجتماعية والنفسية أشبه ما تكون بحبل يلتف حول الرقاب فيتوقف إحساسنا بالما حول، يتبع هذا دائما محاولة للنجاة تتجسد في الصراع مع الزمن الذى يتجاوز الإنسان بسرعة كأنه جواد مارق، فيدخل في حالة الاحتضار والموات التى هى الحقيقة الوحيدة المؤكدة دائما "لا شىء مجانى سوى الموت" كما يقول "فرويد". ويكتمل الصراع فيقول الديوان في صفحة٨: ".. كى أصطاد الموت باقتدار، في عظامى الظامئة، ثم أرتشفه، بهدوء القتلة". حالة من الاستسلام للنتيجة المحتومة وحثها على الوصول، لكنها أيضا محاولة لتحويل الهزيمة إلى انتصار حتى ولو كان ظاهريا زائفا، فمنطق الشعرية أنه بدلا من مقاومة الموت، نسعى نحن لاصطياده! تتبع تيمة القهر الوجودى تيمات أخرى تلازمها وتدور معها مثل الفانتازيا: فمثلا يقوم النص باستحضار حالات قديمة كالرحالة الإغريق وكأنهم أصدقاء في حالة البحث عن خروج يتجاوز المكان والزمان، كذلك التماهى مع الدرافيل عندما كان لها سيقان! إن الظلال بوصفها قيمة ترمز للانفصال والاتصال في الوقت نفسه، وقد ترمز أيضا للحجب والتعتيم الذى يعقبه استحضار حالات المقاومة: "عجوز ضئيل، كان ثرثارا في الماضى، لكنه الآن لم يعد يستطعم الكلام في حلقه، مر بهدوء فاختلط اللحم بالأعصاب. لابد أن يحتمل الظل، هذا قدره، لكنه من الخطأ بمكان كذلك، أن ننسى قدراته غير المحدودة على فعل: المقاومة.." صفحة١٠،٩. فالعجوز صار ضئيلا من كثرة جولات الصراع، والآن بعد احتضار الشباب لم يعد حتى يستطعم الكلام الذى يتواصل عن طريقه مع الآخرين. هذا العجوز صار أشبه بالظل السمين الذى يضمر داخله كل ذكريات المقاومة القديمة؛ أى أنه مازال يحارب الزمن والقدر ولكن للداخل. هذه الدعوات التى تطلقها الشعرية كل حين دعوات خادعة تشى بغير ما تعلن، إنها تنتمى لتيمة رئيسة تسرى في روح كل النصوص ومبناها وهى السخرية والتهكم التى تصل إلى حد "الباروديا".

ننتقل إلى تنويعة أو لعبة أخرى وهي الحكي من نقطة يفترض أن التلقي على علم بها، فإذا تحدث النص عن بنت فهو يعرفها باعتبارنا لابد أن نكون خبرنا حكايتها فيقول: "البنت"؛ وبذا تتحول إلى رمز عام، وباستطاعتنا أن نعتبرها ممثلا لقيم الحب أو الجمال أو الصدق؛ لهذا فهو لا يريد أن تموت، فيجاهد مع الرب عارضا أن يبتهل له متقاطعا مع الميراث الديني: "البنت التي سقطت من الهواء القديم، بجانب قلبي بالضبط، سآخذ وردة صغيرة من شعرها الهائش، وأنا مغمض العينين وأهبها للرب كي لا تموت. البنت ليست فاتن بالطبع، لكن لها بريق الأنات نفسه الساطع عند الاحتضار.." صفحة ١٤. النص يسقط على موت هذه البنت/ الرمز موت بنت أخرى يسميها، وكأنه ينتقل من التعميم إلى التخصيص، ففاتن هي أيضا رمز للجمال والبراءة، رمز مات من قبل فيشترك الرمزان في نتيجة واحدة، مهما حاول أن يؤخر إحداها عن بلوغها، وهي الانتصار بالخروج من الثقل والوصول لبريق الأنات الساطع!!

يستمر الصوت الشعري في تفكيكه للموت وترحيبه المعتاد، ويدخل مع المتلقي في صدام يظهر الانفصال التام باعتبار المتلقي، في إحدى تجلياته، آخر، غريبًا، فينعته بالغباء: "صمتا أيها الأغبياء، يدخل الآن عليَّ صفاء غريب وغامض، تقول الدودة الأخيرة أنه سيصير صديقي المخلص" صفحة ٢٩، ٣٠. هذا الصفاء الذى لن يجده إلا في القبر وسط الديدان! يتخلله مزيد من السخرية، وإن كانت ممنطقة تماما، فهو لن يصل للصداقة والإخلاص، اللذين يفتقدهما، إلا مع الصمت التام، إن الذات الشاعرة قد تصل أحيانا إلى استعذاب الألم، لكنها تبرره عبر اللغة الحساسة المحملة والمبطنة، بأنه لا يسكن في مرمى البصر والإحساس سوى ذاك الألم. "بحق، الهواء كريم ومعطاء، يخبئ لنا كل الأشياء الجميلة، السحاب الأبيض، والطيور التى قلبها أبيض، وسيدا جميلا يؤجل انتقامه في بعض الأحيان.." صفحة ٣١.

يقدم الديوان محاولة "قرونية"(٢) لواقع لا مقروء: فيخترق كل ما هو مغلق وغامض، ويكتشف ويعيد الرسم من جديد، وهو يقوم بهذا بلهجة بريئة جدا ومتهكمة جدا في الوقت نفسه، فالهواء يخبئ طول الوقت عنا لا لنا، لهذا فنحن نفترض، لكننا نصل إلى نتيجة قديمة وثابتة فكأننا نسخر ونلعب مع القدر طول التاريخ. فإذا كان البياض ينام خلف الهواء فإن قيمة الكراهية التى تنتقم منا موجودة كذلك. ولأنه يتحدث عن أنسنة الأشياء"، كما صرح منذ البداية بأنه يعطف السحاب الأبيض على الطيور التى قلبها مثل القليل من البشر، أبيض على السيد ـ الرب، الأب، السلطة..إلخ ـ الذى يؤجل انتقامه في (بعض) الأحيان. ـ يستطرد في رسم صورة الطفولة مستعيرا حال طفل صغير يحلم بطائرة ورقية يطير بها ليحلق في عالم أرحب وأجمل، وتماشيا مع بساطة تعبيرات البراءة يستخدم تعبيرا يقترب من العامية فيقول: "طول عمرى، أتمنى امتلاك طائرة ملونة، طول عمرى..." صفحة ٣١. المفارقة أن هذه الأمنية الشفافة لا تطلع إلا وقت تحليق آخر، لكنه غامض وبعيد، وقت تحليق الروح النهائى بعد الاحتضار! وبعدها يتركنا بفراغ طويل من النقاط لنسقط جميعا من السماء أو في السماء. وتأتي الخيانة تجسيدا لحالة أخرى أو مظهر آخر للاحتضار: فالحبيبة تخون حبيبها مع الصديق الذى يكرهه البطل بالذات؛ تلك الخيانة تجعله يقوم بأفعال لا جدوى منها كأن "يترك قبلة من فم فتاة يعلم أنها ستبصقها"! وبعدها يطمئن نفسه ويهدئ من روعها: "فذلك يعنى أن تطمئن، فأنت أنت، ولست واحدا منهم.." صفحة٣٧. إن الخيانة مثلما تملأ الروح بالحزن، توقظ فيها إحساسها الدائم بالاغتراب والاختلاف مع الآخرين وعنهم. هذه الذات لا تعتز بنفسها إلا مع يقينها بالوحدة رغم أنها تعانى من هواجسها دائما.. واستكمالا لمشهد الخيانة يرسم النص مشهدا للحبيبة التي تومئ لفتى آخر وهي جالسة مع حبيبها وترسل له قبلة مرسومة بقلم "الروج". لكن الحبيب المخدوع، إمعانا في سخريته من كل شيء وتحديا للمنطق العادى ـ باعتباره ليس من صنعه هو ـ يراتب مصابي الحروب النائمين داخل

ذاكرته متشفيا في نفسه ومحتميا باللامبالاة التى حمته من الآخرين وورطته مع ذاته. يقول: "الخطة المرسومة منذ سنوات، تقول إنه سيفاجئهما ويلكمه في أنفه، دون أن يحاول تفادى الأطباق، لكنه فضل في اللحظة الأخيرة، أن يضع كفيه خلف رأسه ويراقب بهدوء، مصابى الحروب الذين احتلوا المائدة المجاورة.." صفحة٥١،٥٠.

أخيرا يتلبس البطل الدرامى حال الحكمة باتضاح كل ما كان مخفيا وغامضا؛ لأنه بعد كل هذا الرقص مع الموت يخرج من ذاته ليراقبها من بعيد وهى تشيخ ويشرب رفاتها بهدوء، ليجتمعا في النهاية في حضن البهجة: "هنا سوف أترك لأشيائى العنان وأبتسم للشعيرات البيض، التى تنزوى على استحياء، مكافئا إياها بغليون ثمين، محشو بالرفات.. هنا: كل الأمور تتضح" صفحة ٦٨.

الهوامش:

(١) رولان بارت، لذة النص، تـ: فؤاد صفا والحسين سبحان، الدار البيضاء.

(٢) المقروئية هى قابلية النص للقراءة واللامقروئية هى استعصاؤه على القراءة.

• الكتاب: بهجة الاحتضار، شعر.

المؤلف: مؤمن سمير.

سنة النشر: ٢٠٠٣، الناشر: الهيئة العامة للكتاب "كتابات جديدة".

المسرح الجامعي والتنمية الثقافية

قراءة في مسرح الجامعة المصرية

نسرين البغدادي

مقدمة: في معنى التنمية الثقافية

على مدى عقود متتالية كان للنمو الاقتصادي دور فعال وضروري، إلا أنه ظل منقوصا وغير كاف للتنمية التي تتطلب نموا في المجالات الأخري، التي تتخذ من بناء القدرة الذاتية، وتعزيز الموارد البشرية، والتجديد الشامل للمضامين الثقافية والنظم التعليمية، نهجا وسبيلا على كافة الأصعدة والمستويات.

من الجلي - إذن - أن تحقيق الثراء المادي لا يمكن أن يشكل هدفا كافيا للمجتمع، وإن كانت للثروة عدة أدوار أساسية؛ فإنها ليست في حد ذاتها دليلا على ارتفاع مستوى المعيشة. وقد يؤدى السعي المحموم إلى تكديس الثروة دون اكتراث بالأهداف الاجتماعية - الأوسع نطاقا - إلى النفوق الثقافي[1].

وربما كان مفهوم التنمية الأيكولوجية هو البعد الأساسي الذي ركز عليه مؤتمر قمة الأرض، والتي أطلق عليها فيما بعد التنمية المتواصلة التي تتطلب تنسيقا بين الأبعاد الاجتماعية والبيئية والاقتصادية، ولا ريب في أن أهداف التنمية تتأسس على أبعاد أخلاقية وثقافية واجتماعية، وذلك في إطار من التضامن.

لقد أصبح الاعتراف بالعوامل الثقافية - بوصفها جزءا لا يتجزأ من الاستراتيجيات الإنمائية المتوازنة - واقعا يستلزم مراعاة السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية لكل مجتمع، ومن ثم فهي تعد أمرا لا غني عنه للتنمية الاجتماعية المستدامة[2].

لقد كان النهج المتبع في التنمية يركز في الأساس على أهداف متعلقة بالإنتاج: فكان يسعى إلى تكوين رأس المال، وإلى رفع الناتج القومي الإجمالي. وأهملت في هذه العملية الأهداف الثقافية، وفي الوقت الذي كان يتم فيه تحديد مكاسب التنمية الاقتصادية، ظلت الأهداف الثقافية غير محددة المعالم، ويشار إليها بعبارات عامة وغامضة في بعض الأحيان.

ويقوم التخطيط التنموي الثقافي على أساس الإيمان بأن الإنسان هو الهدف والوسيلة معا، ومن دون احترام حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وتطبيق المواثيق الدولية المتعلقة، لن تتحقق التنمية الثقافية، أو غير الثقافية.

ويتطلب هذا حرصا عند وضع السياسات الثقافية والتعليمية التي تتحرى الحساسية وتراعى خصائص النسيج الثقافي وتوازنه الدقيق، وغايته التي قد تتعرض لصعوبات كثيرة. إن وسائل تعزيز الأمن الثقافي تتصل عضويا بالتخطيط الاستراتيجي الذي يستلزم رسم سياسات ملائمة.

ويؤكد هذا تقرير التنمية الإنسانية الذي أشار إلى أن المنافسة في عالم اليوم كثيف المعرفة، تتطلب قوى عاملة عالية التأهيل ومتنوعة المعارف؛ مما يتطلب بدوره نسقا للتعليم العالي على قدر عال من الجودة يرسى دعائم النقد والإبداع، ويزود الخريجين بالمهارات والمعارف التي تتلاءم مع متطلبات الأسواق شديدة التنافس[3].

وتعد الجامعة مركزا للتعليم الذي يعمل على الحفاظ على المعرفة، وزيادة المعرفة الشاملة. وتدريب الطلاب الذين هم فوق المرحلة الثانوية، وذلك وفقا لتعريف "إبراهام فلكسنر" Flexener[4].

الصلة بين الجامعة والتنمية:

تعتبر الجامعة إحدى المؤسسات التي تضطلع بعملية التنشئة، وهي في علاقة تبادلية مع التنمية، وكلاهما يؤثر في الآخر. وموطن قوة الجامعة في أنها تمتلك القدرة على صقل الفرد الاجتماعي وتكوينه، وتنتقل به من حدود جماعة الأسرة إلى رحاب الجماعة الوطنية. وهي بذلك تؤدى دورا وظيفيا يتمثل في عملية إنتاج ثقافة وطنية من خلال توحيد الإدراك وتأكيده لبرنامج عام على صعيد الوطن برمته، بالإضافة إلى بث جملة من المبادئ التي تؤسس لقيام وعي بالأنا الجمعي (الوطني) وتكريسها[5].

ومن ثم تؤدي الجامعة دورًا مهمًا في عمليات التنمية؛ لما لديها من وظائف شتى، تتأتى من خلال كونها أحد التنظيمات الرئيسة في المجتمع. ولا يمكن فهم الأدوار والوظائف الخاصة بالجامعة دون الأخذ في الاعتبار الأساسيات الآتية:

١ – يرتبط دور الجامعة في عمليات التنمية بطبيعة النظام التعليمي السائد، وبالتالي بالسياق العام للمجتمع.

٢ – تعد الجامعة أحد الأنساق الفرعية التي ترتبط بعلاقات متداخلة ومتشابكة مع بقية الأنساق الأخرى في المجتمع.

وعلى الرغم من هذا، فالجامعة تواجه بحركة نقدية تشير إلى عزلتها الاجتماعية وبُعدها عن المشاركة الفعالة في عمليات التنمية وتلبية متطلبات المجتمع المحلي[6]. وتلوح لنا عدة تساؤلات:

- ما دور الجامعة في التنمية الاجتماعية بصفة عامة؟
- كيف تسهم الجامعة في تحديث المجتمع وتطويره وحل مشكلاته؟
- إلى أي حد تستطيع الجامعات أن تنمي القدرات الذاتية للفرد؟

لعل الجامعة باعتبارها إحدى مؤسسات التعليم العالي تلعب دورا محوريا في مساهمات بناء رأس المال الإنساني، وتزيد مساهمتها لأنها تحمل العبء الأساسي في تطوير رأس المال الفكري، والحفاظ على ثقافة الأمة وتجديدها، بعبارة أخرى تضطلع الجامعة بدور أساسي في بناء رأس المال الثقافي من خلال البحث وإعمال الفكر.

ويتلخص دور الجامعة في عملية التنمية في وظائف ثلاث هي:

١ – تزويد المجتمع بالخبرات والمهارات الفنية والإدارية لرفع عجلة التنمية وتنشيط خططها.

٢ – القيام بالبحوث والدراسات التي تستهدف إيجاد حلول لمختلف المشكلات التي تقف في سبيل النمو الاقتصادي والاجتماعي بصفة عامة.

٣ – ترسيخ النظم والقيم والمعايير والاتجاهات اللازمة لتشجيع التقدم[7].

ولا تنفرد الجامعة وحدها بهذه الوظائف، إلا أنها تشارك العديد من المؤسسات الاجتماعية الأخرى؛ ففي المقام الأول تقوم بإنماء الفرد الذي ينمى بدوره المجتمع ويساهم في صنع المستقبل. فالجامعة تنتج القوى البشرية المدربة؛ لأنها تنتج الكفاءات والعقول المفكرة والقيادات التي تتحمل المسئولية في المجتمع. فهي بمثابة استثمار في الموارد البشرية، باعتبار أن رأس المال البشري لا يقل أهمية عن رأس المال المادي، بل يمثل في بعض الأحيان أهمية كبرى. ويتأتى إسهام الجامعة في

التنمية المجتمعية من خلال تخريج كفاءات قادرة على تطوير وسائل الإنتاج؛ ومن ثم تعد من أهم ركائز التقدم الاقتصادي والاجتماعي، وتحقيق الرفاهية والرخاء للمجتمع الذي تخدمه"[٨].

وإذا كنا سابقا قد استعرضنا العلاقة والرابطة بين الدور الجلي الذي تؤديه الجامعة في عمليات التنمية، ومن ثم التنمية الثقافية التي تؤتى من خلال ممارسات الأنشطة الثقافية. ولعل النشاط المسرحي الجامعي من أبرز هذه الأنشطة التي تضطلع بعملية التنمية الثقافية، من خلال طرح القضايا المجتمعية ومناقشتها في طرح يحمل خصائص الحرية والديموقراطية، ويعد أحد المصادر التي تدير حوارا واعيا مع أطراف متعددة، من خلال من هم فوق خشبته أو من هم متلقوه.

في أهمية دور المسرح:

"تذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن "فن المسرح" يكاد يقتصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجها بدقة وتخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما كذلك فإنه على الرغم من أن الكلمة الإنجليزية Theater مشتقة من أصل يوناني يعني "الرؤية"، فإن العرض المسرحي ذاته قد يكون موجها للسمع أو للبصر، بل إنه قد يخاطب العقل أحيانا. فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك "فن الكلام، وفن الحركة"، مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة"[٩].

وعلى الرغم مما كتب عن المسرح فإننا لا نجد تعريفا واحدا متفقا عليه، وهذا التنوع والتعدد يعكس الثراء والغنى في ظاهرة المسرح، ويشير أيضا إلى تعقدها وتعدد جوانبها.

وإذا كان المسرح يمثل انعكاسا للإطار الذي يوجد فيه، فمن خلاله نستطيع التعرف على السمات الخاصة بالمجتمع؛ فهو يتشكل بتطور مجتمعه. وإذا ما تتبعنا المسرح الجامعي في مصر عبر فترات زمنية معينة، والقضايا التي عالجها، فإننا بذلك نرمي إلى التعرف على:

- مدى اشتباك المسرح الجامعي مع القضايا المجتمعية.
- نوعية القضايا التي طرحها المسرح عبر فترات زمنية محددة.

ونعالج هذا من خلال تتبع النشاط المسرحي الجامعي لعدد من الجامعات المصرية، محاولين رصد أنواع المسرحيات التي قدمت من خلاله. وإذا كان النشاط المسرحي في الجامعة يهدف – في المقام الأول – إلى إبراز المواهب الشابة، وتفريغ طاقات الشباب في مكانها الصحيح، إلى جانب تنمية قدرات الشباب، سواء أكان هذا على مستوى التأليف أم الإخراج أم التمثيل، فإنه يعمل – من خلال جمهور يشاهده من شريحة الممارسين نفسها – على بث قيم محددة وتعديل أو تأكيد آراء وأفكار، ومن ثم تؤثر على أفعالهم المستقبلية عند الاندماج في حركة الحياة الاجتماعية مرة أخرى. فالعرض المسرحي بوصفه حدثا، تم تلقيه في إطار ثقافي واجتماعي خاص بالمتلقين، وهو الجامعة التي تعمل في إطار المجتمع كله، وإن كانت بعض النظريات في سوسيولوجية المسرح تنظر للعرض المسرحي باعتباره منتجا مؤلفا ليشاهده جمهور سلبي بالأساس[١٠].

ويعد المسرح مؤثرا بوصفه وسيطا في تطوير عملية الاتصال، وتتوقف آثاره في تطوير هذا الاتصال على رؤية القائمين والمخططين والممارسين له، ويتوقف دوره في التنمية على قدرة القائمين على خلق منتج له مواصفات يعتمد على الذكاء والاهتمام بالميزة الجمالية لهذا المنتج. كما أنه من الحري إدراك الاحتياج الخاص لتنمية عملية الاتصال وتطويرها، مع الأخذ في الاعتبار طبيعة الثقافة السائدة. ويشير رايموند ويليامز Raymond Williams إلى أن الثقافة بوصفها نظاما اجتماعيا تكمن في مجموعة كاملة من الأنشطة والعلاقات والمؤسسات[١١].

وإن كان يحدث تأويل للنص المسرحي، فإن ذلك يكون في إطار تفسير القارئ، أو المشاهد، وقد ناقش جيزر Giser هذه القضية، حيث رأى أن القارئ أو المشاهد يقوم بدور المنتج المشارك في إنتاج معاني النص من خلال المؤلف الذي يترك له فراغات غير مملوءة[١٢]. ونستطيع القول بأن هناك فاعلية كامنة في العمل المسرحي تستهدف السلوك المستقبلي للمشاهد، وتهدف إلى أبعد من ذلك: إلى بنية المجتمع الجماهيري وطبيعة الثقافة الجماهيرية. وبالتالي فإنه من خلال تحليل طبيعة التكوين الثقافي الخاص بالمشاهد والعمل المسرحي وتنوعه، فإننا سنقترب من تحليل الأشكال الخاصة بالتلقي، ومن الممكن أن نصل إلى مزيد من الفهم المناسب للعمليات التأويلية الخاصة بالمنتج الذي يهدف إلى الجمع بين الترفيه والمناقشة والإفادة من التوجهات الاجتماعية،

التي يتم توظيفها في إطار أهميتها للجمهور. بعبارة أخرى يتحدد الجانب الخاص بالعمليات التأويلية للعرض، من خلال ثقافة المشاهد التي ينتمي إليها[13].

ولو اتفقنا على أن العرض المسرحي عملية اتصال - وإن لم يقتصر على ذلك فقط - فسوف نستنتج أن الوظائف الست التي قال بها ياكوبسون Jakobson وثيقة الصلة بالنص وبالعرض، وترتبط كل من هذه الوظائف بعنصر من عناصر الاتصال[14]:

١ - الوظيفة العاطفية، التي يقوم بها المرسل، وهي وظيفة أساسية في المسرح يفرضها الممثل بكل أدواته الجسدية والصوتية في حين ينظم المخرج العناصر المسرحية دراميا.

٢ - الوظيفة المعرفية، التي يضطلع بها المرسل، وتفرض على متلقى الرسالة المسرحية، سواء أكان المتلقي الممثل أم المتلقي الجمهور، أن يتخذ موقفا ما حتى لو كان مؤقتا أو ذاتيا.

٣ - الوظيفة المرجعية، وهي لا تترك للمتفرج فرصة لإغفال سياق الاتصال التاريخي والاجتماعي والسياسي والنفسي، والتي تشير دائما إلى واقع ما.

٤ - الوظيفة التذكرية، وهي التي تذكر المتفرج بالظروف المحيطة بالاتصال، وبوجوده متفرجا في المسرح، والتي تصل - أو تقطع - بين المرسل والمرسل إليه، بينما تحقق الاتصال بين الشخصيات من خلال الحوار. ويتساوى في ذلك كل من النص والعرض.

وبالتالي فالمتفرج مرآة تعكس بشكل مباشر - من خلال عملية الاتصال - العلاقات المرسلة إليه عن قصد، أو قد يكون هو مرسِلا مضاداً يعكس علامات ذات طبيعة مختلفة مشيرا فقط إلى وظيفة التوصيل. ووظيفة التلقي وظيفة معقدة؛ لأن المتفرج ينتقي المعلومات ويختارها أو يرفضها، ويدفع الممثل في اتجاه معين عن طريق استجابات قد تكون ضعيفة يدركها المرسِل بشكل واضح في رد الفعل، كذلك فليس هناك متفرج واحد، وإنما مجموعة من المتفرجين يؤثر بعضهم في بعض، وكل رسالة يتقبلونها تنعكس على جيرانهم، ثم يعاد إرسالها في عملية تبادل شديدة التعقيد[15].

وفي النهاية يصبح المتفرج شريكا في صنع العرض المسرحي، وهناك قوة نابعة من اللقاء الحر بين الممثلين والجمهور؛ حيث إن هذا اللقاء في المسرح يؤدي وظيفة مختلفة عن أنواع الاتصال الأخرى. فهو يولد طاقة من التركيز والتخيل والتصور والوعي، وكلما امتد الاتصال ونتج عن الخبرة الإنسانية للمشاهد، استطاع المسرح ملامسة حياة الجمهور وأمكنه التأثير في طبيعتهم[16].

وإذا كانت أهمية المسرح تتبدى من خلال ما يحدثه من تأثيرات على جمهوره، فلنا أن نتصور ماذا يفعل العرض المسرحي المقدم في إطار المجتمع الجامعي، حيث يقدم من شريحة الجمهور الشاهد نفسها، فلا شك في أن تأثيره سيكون شديدا، ولنا أن نستعرض ماذا قدم مسرح الجامعة من خلال قراءة له.

قراءة في بعض أعمال المسرح الجامعي:

لابد لنا من الإشارة إلى أن الجامعة تقدم نشاطين: الأول: مسابقة الاكتفاء الذاتي، والتي تعتمد على إمكانات الطلبة والطالبات ومواهبهم، تمثيلا وإخراجا وديكورا وتأليفا إن وجد، والثاني: مسابقة الجامعات التي يتنافس - من خلالها - أبناؤها مع زملائهم أبناء الجامعات الأخرى. لذا تسمح الجامعات، وتعطى الفرصة، لمخرجين محترفين من خارجها كي يتعاونوا مع الطلاب، في محاولة للاحتكاك المطلوب. وهي محاولة قد تؤتي أكلها في بعض الأحيان؛ فربما يلتقط هؤلاء المخرجون من بين الطلاب بعض المواهب التي قد تشق طريقها بعد ذلك. وسنعتمد في الرصد على كلا المسابقتين.

في استعراضنا لبعض الأنماط التي كانت تقدم من خلال المواسم المسرحية عبر سنوات مختلفة - التي توفرت لدينا - وامتدت منذ عام ١٩٦٧ : ٢٠٠٢، ونتخير منها بعض السنوات متتبعين بذلك البرامج والأنشطة المسرحية التي كانت تقدم، إلى جانب بعض المقالات النقدية التي توفرت لدينا وناقشت هذا النشاط في بعض الجامعات المصرية.

ففي الفترة من ٩ : ١٩ أبريل ١٩٦٧ قدم أول مهرجان للفنون المسرحية في جامعة القاهرة، وقد اشتركت في هذا المهرجان ثماني كليات هي: العلوم، والطب، ودار العلوم، والصيدلة، والزراعة، والآداب، والتجارة، والطب البيطري. فضلا عن منتخبي الجامعة للفنون الشعبية والموسيقى[17]. ومن العروض المقدمة: "القاعدة والاستثناء" لبرتولد بريخت، من إخراج سمير

العصفوري. ومسرحية "الأيدي الناعمة" لتوفيق الحكيم، و"كل أبناء الله لهم أجنحة" من تأليف يوجين أونيل، و"زواج فيجارو" لبومارشيه. وتضمن المهرجان عرضا لمسرحية مصرية لمؤلف مصري، هو إبراهيم الدسوقي، وقد أسماها المؤلف "الاعتراف"، وأسماها المخرج "الإنسان"، وتدور حول محاكمة جندي في معسكر أمريكي لاتهامه بجريمة التمرد أو الجاسوسية، ولكنه أبكم أصم كالحجر، ولا يتحرك وتفشل كل الوسائل التي تحمله على الاعتراف، حتى تحول إلى رمز يسوق جميع من حوله (محاكميه) إلى الاعتراف، واعترف كل منهم بمأساته الشخصية نيابة عنه، فتأتي اعترافاتهم تعبيرا عن أزمة الإنسان والحرية في هذا العالم المسوق إلى الهاوية. إلا أن الجنود سرعان ما يختلفون على امرأة ساقطة، وهم سكارى فيقتتلون حتى الموت ليبقى سجينا وهو من أصبح رمزا للإنسان في محنته، فلقد رفض أن يعترف خوفا عليهم، ولكنه حينما فعل هذا لم يصل إلى ما هو أحسن من هذه النتيجة.

كذلك تم تقديم عرض لمسرحية "كلهم أبنائي" للكاتب الأمريكي آرثر ميللر. وانتهت عروض المهرجان بمسرحية "وفاة بيسي كيث" لإدوارد إلبي، ويدور العرض حول الظروف التي تحيط بالموت الفاجع لمغنية مواويل زنجية تموت في بلد يفرق بين الجرحى، حين ترفضها مستشفيات البيض فتموت في الطريق. وبهذا يكون المهرجان قد احتوى على ثلاث مسرحيات تناقش مشكلة التفرقة العنصرية، وثلاثة عروض أخرى – من بينها نص لتوفيق الحكيم والباقي مترجم – تناقش فكرة الصراع بين الطبقات ومهاجمة الطبقة الرأسمالية، وتتناغم هذه الأفكار مع ما كان سائدا من أفكار مجتمعية قادها النظام السياسي في هذا الوقت. إلا أنه كان هناك عرض قدم لمؤلف مصري، ناقش من خلاله فكرة الحرية وتقييد حرية الإنسان من خلال الرمز، ومن ثم المجتمع الذي يعيش في أزمة تبشر بالانهيار، وكأنه كان يتوقع ما سيحدث بعد شهرين. واختتم المهرجان بتقديم عرض لمنتخب الجامعة عن نص لفريدريش دورينمات، هو: "هبط الملاك في بابل".

وفي إشارة أحد النقاد لتقييمه للمهرجان، رأى أنه لأول مرة في مهرجان جامعي يتجه الطلاب اتجاها آخر فيما يقدمون من عروض؛ حيث اختفت مسرحيات "٣٠ يوم في السجن"، و"حماتي في المزاد" وغيرها، لتحل محلها هذه العروض الجادة لروائع المسرح العربي والعالمي، إلا أنه قد رأى أن هناك فجوة خطيرة بين المسرح والجامعة، ولم يلتقيا بعد ولم يذهب أحدهما للآخر: فالجامعة بعيدة عن المسرح، وهو بعيد عنها لأن الطلبة لا يذهبون إلى المسرح، وهذه حقيقة خطيرة[١٨].

في تقرير لإدارة المهرجان المسرحي الخامس لجامعة القاهرة عام ١٩٧١ إشارة إلى أنه "منذ أقامت جامعة القاهرة مهرجانها الأول على خشبة مسرح الأوبرا عام ١٩٦٧، وهي تتبع تقليدا وضعته بنفسها، وهو تجميع عروض كلياتها المختلفة مع عرض للمنتخب من هذه الكليات في فترة زمنية واحدة في شكل مهرجان مسرحي يكشف عن الوجه الحقيقي للنشاط المسرحي في الجامعة. واعتبارا من مهرجانها الثالث وضعت قاعدة جديدة لتطوير مهرجانها، هي اجتماع العروض المسرحية كلها حول فكرة واحدة، أو تبني اتجاه فني أو فكري واحد. فمثلا قدمت الجامعة مسرح توفيق الحكيم ١٩٦٩ مُقدِّمة – ضِمْنًا – اعترافها بريادته في مجال التأليف المسرحي في مصر.

وفي عام ١٩٧٠ قدمت مهرجانا لمسرح المقاومة استجابة للظروف العصيبة التي يمر بها الوطن العربي، وإيمانا بضرورة تحويل الفن عامة والمسرح خاصة إلى طاقة دافعة على مواصلة النضال من أجل الحقوق. وهذا العام اختارت الجامعة لمهرجانها أن يقدم طرحا لما وصل إليه المسرح المصري. للحث على ضرورة احتضان تجارب التأليف ذات القيمة الفكرية والفنية التي تتناول بالتحديد قضايانا السياسية والاجتماعية"[١٩].

من هذا الموقف نستطيع القول بأن عروض المسرح الجامعي – ممثلة في جامعة القاهرة – قد سايرت الأحداث المجتمعية إلى حد كبير، واستطاع القائمون عليه أن يوظفوه لخدمة القضايا القومية. أما عن الفترة من ١٩٧٢: ١٩٨٧، فلم تتح لنا الوثائق تتبُّع ما تم تقديمه على المسرح الجامعي حتى نتبيّن مدى مسايرته للأحداث المجتمعية. ومع ذلك فإننا سوف نتتبع النشاط المسرحي للجامعة بدءا من فترة ١٩٨٧: ٢٠٠٢.

وفي تقرير عن النشاط المسرحي للجامعة والمعاهد المصرية ورد أن الجامعات المصرية تنظم كل

عـام مهرجانين للمسرح: الأول في النصف الأول من العام الدراسـي، وهو مهرجان صغير خاص بكل جامعـة بمجهودات ذاتية للطلاب، وهو بمثابة إعداد للمهرجان الكبير الذي تشارك فيه الجامعات علـى مستوى الجمهوريـة. ومـن خـلال العروض التي قدمت هذا العام نجد أن اختيار المسرحيات العربية غلب علـى نشـاط جامعـة عـين شمس لكتاب مصريين وعرب. بينما قدم عرض واحد من المسرح العـالمي "العـادلون" لألـبير كامي. بينما تعادل الاثنان في جامعة القاهرة؛ حيث نجد نصف العـروض عـن نصـوص عربـية، والنصـف الآخر عن نصوص عالمية. وعادة ما يتوقف اختيار الكلية على أساس مضمون النص ومدى ملاءمة شخصياته وعـددها مـع أفراد فريق التمثيل بالكلية[٢٠].

مـن خـلال قـراءة هـذا الـتقرير يتضـح أن المسـرح الجـامعي يعمـل وفـق خطـة منعزلة تخضع لاعتبارات داخلية خاصة بكل كلية، ولا يخضع وفق رؤية واضحة لما يمور به المجتمع من قضايا، وكأنـه بمعـزل عن السياق العام عن المجتمع؛ مما يدفعنا إلى القول بأن السياق الذي وجد بداخله ـ وهو الجامعة ـ كان بمعزل عن قضايا المجتمع.

ويسـتعرض الـتقرير بقـية الأنشـطة في مخـتلف الجامعـات الأخـرى: فيتضـح أن الجامعـة الأمريكـية لديهـا نظـام متـبع؛ فهـم يقدمون عرضين في شهرَيْ نوفمبر وأبريل من كل عام، وعرضًا باللغة العربية في شهر مارس، تشترك به الجامعة في مسابقة الجامعات الكبرى للجمهورية[٢١].

ولوحـظ مـن خـلال اسـتعراض أنمـاط المسـرحيات الـتي قدمت في جامعات: القاهرة، وعين شمـس، والجامعـة الأمريكية[٢٢] أن هذه العروض كانت بعيدة عن أي طرح لقضايا المجتمع في ذاك الوقـت؛ حيـث كان الجدل الدائر حول آثار الانفتاح الاقتصادي وتأثيره على المجتمع، وكيف يتم تصـحيح المسـار، عـلاوة عـلى الصـراع العـربي الإسـرائيلي والصـراعات الإقليمـية العربية فلم نجد مناقشة لأي من هذه القضايا.

وعند استعراضنا للنشاط الجامعي في عام ١٩٨٨ نجد الآتي[٢٣]:

فـازت كلـية الآداب عـلى مـر السـنوات أكـثر مـن مرة بقناع الجامعات لما قدمته من عروض مسـرحية ناجحـة عـلى سـبيل المـثال: "مشعلو الحرائق" تأليف ماكس فريش، ومسـرحية "أول من صـنع الخمـر" تألـيف تولسـتوي، ومسـرحية "موكينبوت" لبتر فايس، ومن الملاحظ أن المسرحيات جميعها مترجمة من الأدب العالمي، دون نص لمؤلف عربي أو مصري.

أمـا النشاط المسرحي الخاص بالموسم الذي نعنيه، فقد قدم مسرحية "صاحبـة بلا حـوار بلا كـلمات" مـن تأليف صمويل بيكيت وترجمة نهاد صليحة. وكانت هذه التجربة جديدة على متفرج الجامعـة، حيـث شاهـد مسرحيـة بلا حـوار، فلاقى العـرض ردود فعـل عنيفـة بين مؤيد للفكرة ومصفق للعرض وبين ساخـط كان ينتظر أن ينطق الممثل بكلمة واحدة[٢٤].

ومـن الملاحـظ أن المسـرح التجريبي أخـذ يتسـلل بداخل المسرح الجامعي؛ لذلك تضـاربت ردود الفعـل تجاهـــه، لـما له مـــن أسـلوب مخـتلـف قد لا يتقبلــه الكثيرون، إلا أنهـا كانـت تجربـة رائدة في مجـال المسرح الجامعـي، ويلاحظ أيضا أنها عن نص مترجم.

أمـا النص الثاني فكان للكاتب التركي "عزيز نسين" باسم "وحش طوروس"، وقد تم تمصيره وأطلـق علـيه اسم "وحش الوحوش"، والذي يدور حول فكرة مؤداها أن شخصا ضعيفا ومغلوبا على أمره مقهـور مـن جيرانـه؛ مما تضطره الظروف للذهاب إلى القسم لنجدته من جيرانه، فيتم حبسه ومحاكمته بطريق الخطأ لمجرد تشابه اسمه مع اسم مجرم آخر هارب من العدالة. وبسبب الضغوط الكـثيرة الـتي يعانـيها بطل المسرحية يتحول بالفعل إلى وحش يرعب من أرعبوه في الماضي القريب ويحطم ما حوله.

أمـا المسـرحية الثالـثة، والـتي قدمهـا قسم اللغة الإنجليزية، وهي مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس، وقدمت بالإنجليزية، فقد كان لها صدى خاص وأحدثت انبهارا لـدى الجمهور[٢٥].

واتجهـت الآراء نحو قضية مهمة وهي عدم وجود مسرح خاص بكلية الآداب؛ مما يؤدي إلى وجـود مصـاعب جمـة لا حصر لهـا. ويكـون له دور في إعاقـة تقدم مسرح الجامعة، بالإضافة إلى ضـعف الإمكانـات الماديـة التي تساعد على قيام حركة مسرحية، علاوة على سيادة مناخ لا يتمتع بالحـرية الكاملـة داخـل الحـرم الجامعي؛ نظرًا لسيطرة بعض الجماعات الدينية والمتطرفة التي لا تقدر قيمة الفن، بل تعتدي بالضرب على أعضاء فريق التمثيل[٢٦]. وهذا الاتجاه الذي ساد الجامعة

توافق إلى حد كبير مع ما ساد المجتمع في هذه الفترة من سيطرة الجماعات الدينية على مؤسسات المجتمع المدني والمؤسسات الحكومية، والتي حاولت نشر أفكارها بالقوة، ومن بينها محاربة الفن بكافة أشكاله وأنماطه.

كانت هناك إشارة إلى أن تجاهل أجهزة الإعلام للمسرح يلعب دورا في عدم وجود وعي مسرحي كاف لدى متفرج الجامعة[٢٧].

أما بالنسبة للموسم المسرحي عام ١٩٩٠، فنرى أن المسرح في جامعة عين شمس استمر في تقديم مسرحيات عالمية مترجمة، وأخرى مستوحاة من التراث لكبار المؤلفين. فنجد أن خمس كليات هي: التجارة، والحقوق، والألسن، والتربية، والآداب، قدمت ثمانية عروض مسرحية: أسطورة دون كيشوت تأليف بويرو بايبجو، و"الزجاج" ليخائيل رومان، و"مأساة الدكتور فاوستس" تأليف كريستوفر مارلو، و"كأسك يا وطن" تأليف محمد الماغوط، و"البوفيه" لعلي سالم، و"مين قتل برعي" تأليف "لينين الرملي"، و"حبظلم بظاظا" تأليف فاروق خورشيد، ومنودراما "اليوبيل الذهبي" تأليف عماد عشوش[٢٨].

أما العرض الذي قدمته الجامعة الأمريكية على الرغم من أنه عرض لمؤلف أجنبي (جورباييف)، بعنوان: "التابوت الحجري"، فهو عبارة عن استعارة شعرية تنطوي على مفارقة ساخرة مريرة؛ إذ تشير العبارة في آن واحد إلى التابوت الحجري الذي ابتدعه الفراعنة قديما لحماية جثث موتاهم من عبث الأحياء، وإلى التوابيت الخرسانية السميكة الحديثة التي تستخدم في دفن النفايات النووية وجثث ضحايا الإشعاع النووي حماية للأحياء. وتطفو دلالة هذه المفارقة الساخرة إلى السطح صراحة في نهاية المسرحية لتحذرنا من ميراث الدمار الذي ستورثه الحضارة الحديثة للأجيال القادمة: فأي ميراث نتركه للمستقبل؟ توابيت خرسانية تحمل خطر الدمار البشع، جُثث ضحايا الإشعاع ستظل تنفث الموت بعد مئات الآلاف من السنين[٢٩].

ونستطيع القول بأن العرض الخاص بالجامعة الأمريكية على الرغم من أنه عن نص أجنبي، فإنه استطاع أن يعرض لحدث عالمي أثر على الإنسان في جميع أرجاء الكرة الأرضية. فكان عرضاً مسايرا للأحداث المجتمعية العالمية.

وأيا كانت دوافع الاختيار فلا ريب في أنه عمل درامي متميز ينجح رغم سخونة موضوعه وحداثته المؤلمة في تجنب المباشرة والخطابية، فهو نص يوظف أدوات الشعر من رمز واستعارة ومفارقة؛ فيستدعي إلى عالمه الواقعي صورا وأطيافا عديدة من مخزون الذاكرة البشرية تضفي عليه امتدادا في المكان والزمان، فتتتابع دلالاته لتتخطى الحادثة الواقعية التي ينطلق منها وهي تشرنوبل[٣٠].

أما منتخب جامعة القاهرة فقد قدم مسرحية "سيف العدل"، وهي محاولة للتأليف من قبل نادر صلاح الدين، الذي حاول فيها طرح رؤية سياسية تدين عزلة الحاكم عن شعبه من ناحية وعزلة المثقفين عن الحياة وانفلاتهم في تجمعات متهرئة من ناحية أخرى[٣١]؛ فإن ما يميز هذا الموسم بروز موهبة التأليف لدى الشباب.

أما فريق كلية الآداب فقد قدم عرضين: الأول "عائلة توت"، وهو عن نص بولندي من تأليف استيفان أوركيني، إلا أنه تم تمصيره، ويدور داخل عائلة مصرية في الفترة التي تلت حرب أكتوبر مباشرة[٣٢].

وإذا كان هذا العرض الذي تم تمصيره قد مس حرب أكتوبر، فقد مر عليه مرور العابرين دون مناقشة جادة لهذا الحدث المهم الذي غير مسار المجتمع المصري والعربي وربما العالمي. وهذا يعطي إشارة واضحة إلى عدم التفات المسرح الجامعي لهذا الحدث؛ مما جعله لا يقوم بطرحه ضمن خططه الخاصة بالعروض المسرحية المقدمة على خشبته. وقد يكون قد ناقشها من قبل. إلا أننا لم نتمكن من ملاحقة هذه المناقشات أو رصدها لعدم توافر المصادر التي تدل على ذلك.

ويأتي العرض الثاني: وهو "الدور والباقي عليكو"، من تأليف مجدي سعيد ومن إخراجه وتمثيله. لقد تميز هذا العرض بأنه خالص للمسرح الجامعي؛ فلم يتم الاستعانة فيه بأي من العناصر المسرحية الخارجية فجاء طلابيا خالصا. وهذا ما افتقدناه عند استعراضنا لأنماط العروض وأشكالها التي تتبعناها عبر السنوات الماضية، اللهم إلا في محاولة واحدة.

وهـذا العـرض مونودرامي يأتي فيه الحوار بين الشخص والأشياء التي تحيط به، فهو يسب ويلعـن الأشـياء الـتي تشـاركه الحجرة، وينتهي إلى حرق الحجرة والإلقاء بنفسه من النافذة. ويكرر الشـخص صـاحب العمارة تارة، ورئيسه في العمل تارة أخرى حتى يكتسب صفة جميع قوى القهر التي دفعت به إلى هذا المصير[٣٣].

ويقـدم قسـم اللغـة الإنجليـزية المسـرحيّة الإنجليزية: "كل إنسان"، وقد قاموا بتمصير لغتها وتغييرها بما يتوافق مع العصر والمجتمع[٣٤].

أمـا بالنسبة للموسم المسرحي عام ١٩٩٣ والخاص بجامعة القاهرة، فقد قدم منتخب الجامعة مسـرحية "الـناس في طيـبة"، لعبد العزيز حمودة[٣٥] والتي دارت فكرتها حول سلبية الشعوب التي تؤدي إلى استبدادية الحاكم وتسلطه، وقـد استـوحى فيها أسطورة إيزيـس وأوزوريس[٣٦].

وقـد ذكـر المشرف العام على المهرجان أنه "كلما تأزمت أحوال المسرح الجاد، نظر المسرح إلى المسـرح الجامعي باعتباره المنقذ المتوقع للمسرح المصري"[٣٧]. وقد تكون هذه الرؤية المستنيرة للمسـرح الجـامعي جاءت لاعتبار أن المشرف عليه مؤلف مسرحي في المقام الأول؛ ومن ثم يدرك أهمية الدور الذي يلعبه المسرح الجامعي في بث الوعي لدى الطلاب.

وقدمـت جامعة عين شمس عرضها المسرحي في عام ١٩٩٤ بعنوان: "انتحار لذيذ"، وقد دار حول مشكلات المجتمع المصري وسلبياته[٣٨].

أمـا المهرجان المسرحي بكليات جامعة طنطا للموسم نفسه، فقد قدم عروضًا من تأليف كبار الكـتاب والمؤلفـين: حيـث كانـت "أرض لا تنبـت الـزهور" لمحمـود ديـاب، و"سهرة مع التراث" لألفريد فـرج، و"مـنين أجيب ناس" لنجيب سرور، و"فوت علينا بكرة" لمحمد سلماوي، و"حسن الزير" لعبد المعطي شعراوي، و"هرقل في المدينة"، و"قال المثل"، و"السلطانية"، و"الصندوق"[٣٩].

أمـا مسـرح جامعـة القاهرة، فقد قدم مسرحية "ثورة الموتى" تأليف أورين شو، وترجمة فؤاد دوارة، وقـد دارت فكـرة المسـرحية حـول الحـرب والسـلام من خلال صرخة في وجه الذين يدعون لـلحروب ومـنهم تجـار السـلاح ؛ تلك الحـروب الـتي يضعها جنرالات الجيوش من أجل تحقيق أمجاد شخصية على حساب الجنود الصغار ضحية هذه الحروب[٤٠].

وهـذه المسـرحية عـلى الرغم من أنها عن نص عالمي، فقد اتسقت مع ما هو سائر في المجتمع مـن الجـنوح إلى السـلم، ونـبذ فكرة الحرب التي تجلب الدمار والهلاك للشعوب، وتقضي على أي خطط تنموية. وربما أتى هذا العرض عن فكرة ورؤية واضحتين لما يدور على ساحة المجتمع.

وتم – أيضـا – تقديـم عـدد مـن العـروض منها "المخططين" ليوسـف إدريس، و"يا صاحب العـزة" تألـيف محمـد عبد الله، و"كرنفال الأشباح" تأليف موريس دي كوبرا، و"الرجل الذي أكل وزة" تألـيف جمـال عـبد المقصـود، و"بكـالوريوس في حكـم الشعوب" تأليف علي سـالم، و"جبلاية واحـد" تألـيف علاء المصري، و"موت فوضوي صدفة" لداريو فو، و"عرض ألبوم فوتوغرافيا" تأليف جـون هانـزا بـراون، وأيضـا " كومـيديا أوديـب" تألـيف علـي سـالم، ومسرحية "عسكر وحرامية" تألـيف ألفريد فـرج، و"حـلم في الممنوع" تأليف جمال عبد المقصود، و"حلم ليلة حرب" تأليف أبو العلا السلاموني، وأخيرا "رومولوس العظيم" تأليف فريدريش دورينمات[٤١].

يلاحـظ مـن خـلال هذا العرض أن هناك توازنا إلى حد ما بين النصوص العالمية، والنصوص العربية والمصرية، وتميز أيضا هذا الموسم بأن الإخراج كان لطلاب الجامعة.

أمـا الجامعـة الأمريكـية فقـد قدمـت ثلاثـة عـروض: الأول من لتوفيق الحكيم، وهو عرض "عـرف كـيف يمـوت"، والعـرض الـثاني لتوفـيق الحكـيم أيضًا وهو "أغنية الموت"[٤٢]. أما العرض الثالث فكان يسمى "عفاريت حمزة وفاطمة"، وهو من تأليف طالبة في الجامعة ومن إخراجها[٤٣].

يتضـح مـن عـروض الجامعـة الأمريكية أنها تركت ثُلث ما يقدم من نصوص لتأليف الطلاب واختيارهم للأفكار المقدمة، والتي عبّرت بحرية عن رؤية الشباب للأجيال السابقة، فالنصوص وإن كـان قد مضى زمن على تأليفها، فإنها ما زالت تعالج قضايا مطروحة على الساحة في ذلك الوقت. ومن ثم تأتي غالبا عروض الجامعة الأمريكية مغايرة لما يقدم على مسارح الجامعات الأخرى.

يعـد مسـرح الجامعـة – إذن – أحـد الـروافد المهمـة لـلحركة المسرحية، شأنه في ذلك شأن المسرح الجامعي في العالم المتقدم؛ فهو أحد مقاييس حركة المسرح بشكل عام، وأحد مصادر التنمية

الثقافية من خلال ما يقدمه من نصوص تحمل دلالات وقيمًا تبث في القاعدة الكبيرة ممن يتحملون عبء تنمية المجتمع مستقبلا.

لقد أبرزت ما يلي:

(١) قضايا عامة تختص بتقنيات المسرح الجامعي وآلياته:

١ - يعتمد المسرح الجامعي على مواهب الطلاب في التمثيل بشكل أساسي.

٢ - يعتمد المسرح الجامعي - في بعض الأحيان - على مخرجين من الطلاب، وفي أحيان أخرى يعتمد على مخرجين محترفين.

٣ - ظهرت - في حالات نادرة - موهبة الطلاب في مجال التأليف.

٤ - فيما يتعلق بمدى المرونة التي تتعلق باختيار النص، فإنه يخضع للعديد من الأسس التي حجمت الاختيار وحصرته في دائرة مغلقة، وقد ظهر هذا في فترات بعينها، وخصوصا بدءا من أواخر الثمانينيات إلى منتصف التسعينيات. لذلك فرضت نوعية محددة من النصوص من قبل جماعات الضغط المسيطرة على الاتحادات الطلابية.

٥ - هناك نوع من القناعة أو الاتفاق الخفي على اختيار نصوص سبق تقديمها في أكثر من مكان؛ مما يدل على ضعف الثقافة المسرحية، وبالتالي يؤدي إلى الانحصار في عدد محدد من النصوص.

(٢) قراءة في المسرح الجامعي: استخلاصات عامة

١ - ارتبط المسرح الجامعي في الستينيات بما ساد المجتمع من قضايا تمحورت حول محاربة الطبقات الرأسمالية: فاختيارات النصوص، سواء أكانت عالمية مترجمة، أم عربية مصرية، دارت في فلك هذه القضية؛ ومن ثم وظف المسرح الجامعي بوصفه وسيطا ليؤسس ويعضد ما ساد من آراء ومبادئ عمل النظام السياسي على نشرها.

٢ - استمر المسرح الجامعي حتى بداية السبعينيات في المضي على الخطوات نفسها: فلم يختلف كثيرا، حيث انتقى عروضا تهتم بقضية الصراع العربي الإسرائيلي، وهي القضية التي فرضت نفسها بشدة في ذلك الوقت.

٣ - ساد المسرح الجامعي - في النصف الثاني من السبعينيات - ما عم المسرح السائد من تغيرات جعلته بعيدا عن قضايا المجتمع، وربما كان ذلك عن قصد من قبل النظام لتهميش دور المسرح بشكل عام. والمسرح الجامعي بشكل خاص، وجعله منفصلا عن قضايا المجتمع. وإن كان الهدف الكامن يتجلى في تهميش دور الجامعة وانفصالها عن المجتمع؛ ومن ثم تقويض الحركات الطلابية التي قد تشكل مصدر قلق للنظام السياسي.

٤ - استمر الدور الهامشي للمسرح الجامعي في مرحلة الثمانينيات، وربما تقلص دوره نتيجة سيطرة بعض جماعات الضغط التي سيطرت على الاتحادات الطلابية.

٥ - جاء المسرح الجامعي - في مرحلة التسعينيات - عارضا لعدد من النصوص المسرحية العالمية، التي اتسقت مع ما ساد المجتمع، وإن بدا عليها أنها من غير تخطيط مقصود، وخضع لرؤية كل فريق على حدة (إلا أن هذه الفترة تميزت بظهور عدد من النصوص المؤلفة للطلاب، وأيضا ظهور مواهب في مجال الإخراج).

٦ - سادت العديد من النصوص العالمية أو العربية، والتي تكررت عبر سنوات متعددة في الجامعات المختلفة، وكان هناك اتفاق ضمني على هذه النصوص؛ ومن ثم كان هناك تكرار للأفكار المتضمنة عبر النصوص.

٧ - لم تخرج جهود المسرح الجامعي بشكل عام عن دائرة التبعية للمسرح السائد. وعلى الرغم من وجود محاولات للخروج من هذه الدائرة، فإنها قد تفاوتت في مدى جديتها ومسافة تحررها في البحث عن مضامين جديدة، ومناقشة بعض القضايا التي تخص الشباب، وتجلت هذه المحاولات بصفة خاصة في مجال الإخراج (وقد برز في هذا المجال نموذج الجامعة الأمريكية).

وإذا كنا قد طرحنا رؤية تشخيصية لأوضاع المسرح الجامعي، فإننا نميل إلى تقديم رؤية تحمل سيناريوهات للإصلاح، تقوم على أن أي أساس للإبداع في هذا المجال يقوم على معايير الفكر المستنير والجودة التقنية، ووعينا بالوظيفة التي يؤديها المسرح الجامعي؛ فهي وظيفة تنويرية تعمل على توعية الشباب بحقيقة ما يعيشه وتشاركه عملية البحث عن حلول واقعية صحيحة

لمشاكله ومشكلات مجتمعه، بدلا من حلول وهمية غير واقعية.

فالقضية تتبلور في طبيعة المسرح الجامعي ووظيفته في المجتمع الذي نريده أن يكون تعبيرا عن رؤى شبابه الجاد، وأن يلعب دورا يدفع نحو النهوض بالمجتمع؛ لذلك فإننا في حاجة إلى تضافر الجهود للعمل على النهوض بهذا المسرح الذي يعد بمثابة أحد الروافد المهمة للتنمية الثقافية في المجتمع.

الهوامش:

١ – بى. ك. ديوب: الأبعاد الثقافية للتنمية، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، ع ١١٨، نوفمبر ١٩٩٨، ص ص ٦٥: ٧١.

٢ – "منظور اليونسكو حول التنمية الاجتماعية"، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو ١٤٣٤، مارس ١٩٩٥، ص ٩.

٣ – "تقرير التنمية الإنسانية العربية لعام ٢٠٠٢"، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، المكتب الإقليمي للدول العربية، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٥٧.

٤ – عبد الله محمد عبد الرحمن: سوسيولوجيا التعليم الجامعي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١، ص ص ١٦٧ – ١٦٨.

٥ – شفيق الغبرا: المؤسسات والتنمية السياسية العربية، حالة الكويت، المستقبل العربي، بيروت، ٢٢٩٤، مارس ١٩٩٨، ص ص ٣٠: ٤٥.

٦ – عبد الله محمد عبد الرحمن: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٤.

٧ – عبد الرحمن عيسوي: تطوير التعليم الجامعي العربي، دراسة حقلية، الإسكندرية، دار منشأة المعارف، د. ن، ص ١٦، ١٧.

٨ – محمد منير مرسي: الاتجاهات الحديثة في التعليم الجامعي المعاصر، وأساليب تدريسه، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٩٢، ص ص ٢٦، ٢٧.

٩ – أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح، عالم الفكر، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، مارس ١٩٨٧، ص ص ٥: ٢٢.

(10) Carlson, Marvin, Theater Semiotics, Sign of life, Theater Audiences and the Reading of performance, New York, Indiana university, Bloomington and Indianapolis, 1990, pp.10 –25.

(11) Zakes, Mda, People Play People: Development Communication Through Theater, .London, Zed Boks LTd, 1993 , pp. 179 - 183

(12) Carlson, Marvin, op. cit.

(13) Kershow Baz, The Politics of performance radical Theater Cultural Intervention, Routledge, London, and New York, 1992 , pp. 1: 10.

ورد في: نسرين البغدادي: جمهور المسرح المصري، دراسة ميدانية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، التقرير الثاني، القاهرة، ٢٠٠٠.

(14) Carlson, Marvin, op. cit.

١٥ – آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص ص ٤٤ – ٤٧.

(16) Smiley San, Theater: The Human Art, New York Harper Row, 1987. , p. 24

١٧ – محمد بركات: حول مهرجان جامعة القاهرة للفنون المسرحية، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٤١، السنة الرابعة، مايو ١٩٦٧، ص ص ٣٣: ٣٨.

١٨ – المرجع نفسه.

١٩ – عبد الحي الليثي وآخرون: المهرجان المسرحي الخامس لجامعة القاهرة، جامعة القاهرة، اللجنة الفنية، اتحاد طلاب جامعة القاهرة، إبريل ١٩٧١، ص ٣.

٢٠ – سامية حبيب: النشاط المسرحي في الجامعات والمعاهد المصرية، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، يناير مارس ١٩٨٧، ص ص ١٧٩: ١٨٢.

٢١ – المرجع نفسه.

٢٢ – تضمنت عروض مهرجان المسرح الجامعي لعام ١٩٨٥ – ١٩٨٦ الآتي:
أولا: جامعة القاهرة: مهاجر بريسبان، بكالوريوس في حكم الشعوب، المارد في الجحيم، حفل سمر من أهل زرقاء اليمامة، مشعلو الحرائق.
ثانيا: جامعة عين شمس: السؤال، العاملون، هاملت يستيقظ متأخرا، لعبة اللعنة، المجانيب، البوفيه، بيدي لا بيد شكسبير، المرجع نفسه.
٢٣ – حنفي محمد حنفي: النشاط المسرحي بآداب القاهرة، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد السادس، إبريل – يونيه ١٩٨٨، ص ص ١٩٠، ١٩١.
٢٤ – المرجع نفسه.
٢٥ – المرجع نفسه.
٢٦ – المرجع نفسه.
٢٧ – المرجع نفسه.
٢٨ – نجلاء جلال علام: جامعة عين شمس، الاكتفاء الذاتي، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان السادس عشر والسابع عشر، مارس، إبريل، ، ١٩٩٠، ص ٣٢.
٢٩ – نهاد صليحة: جولة في المسرح الجامعي، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع الثامن والتاسع عشر، مايو، يونيو ١٩٩٠، ص ٣١، ٣٢.
٣٠ – المرجع نفسه.
٣١ – نهاد صليحة: منتخب جامعة القاهرة على مسرح رعاية الشباب، المرجع نفسه، ص ٣٣، ٣٤.
٣٢ – سارة محمد: قاعة جديدة للعروض المسرحية، مجلة المسرح، المرجع نفسه، ص ٣٤، ٣٥.
٣٣ – المرجع نفسه.
٣٤ – ز. م. هكذا يقدمون اليوم مسرح العصور الوسطى، مجلة المسرح، المرجع نفسه، ص ٣٥، ٣٦.
٣٥ – عبد الفتاح البارودي: للنقد فقط، جريدة الأخبار، القاهرة، عدد ٢٧١٩، ١٢/٢/١٩٩٣.
٣٦ – نسرين البغدادي: الحركة الإبداعية والبناء الاجتماعي السياسي لمصر، دراسة حالة المسرح المصري من ١٩٥٢ : ١٩٨١، رسالة دكتوراه، غ. م، كلية الدراسات الإنسانية، القاهرة، جامعة الأزهر ١٩٩٢، ص ١٧٠.
٣٧ – عن البارودي، المرجع نفسه.
٣٨ – كل الفنون، الجمهورية، القاهرة، عدد ١٤٦٤٨، ٤ فبراير ١٩٩٤.
٣٩ – عاطف دعبس، اليوم بداية المهرجان المسرحي لطلاب جامعة طنطا، جريدة الوفد، القاهرة، عدد ٢٢٠١، ١٩/٣/١٩٩٤.
٤٠ – "ثورة الموتى في جامعة القاهرة"، جريدة الأحرار، القاهرة، عدد ٨٤٦، ٢١/٢/١٩٩٤.
٤١ – حسن عبد الرسول: المهرجان المسرحي لجامعة القاهرة، جريدة الأخبار، القاهرة، عدد ١٣٠٦٦، ٢٤/٣/١٩٩٤.
٤٢ – "توفيق الحكيم وعبد الهادي الجزار على مسرح الجامعة الأمريكية"، أخبار النجوم، القاهرة، عدد ٨٠، ١٦/٤/١٩٩٤.
٤٣ – عزيزي الشاهد والمستمع، مواهب مصرية على مسرح الجامعة الأمريكية، مجلة أكتوبر، القاهرة، عدد ٩١٢، ١٧/٤/١٩٩٤.

الدوريات

رسالة :

كتب :

دوريات إنجليزية

ماهر شفيق فريد

مهمة المترجم

فى عدد خريف ٢٠٠٤ من المجلة الأمريكية "ذى كينيون رفيو" The Kenyon Review مقالة عنوانها "مهمة المترجم" من قلم باتريشيا فيجدرمان، المحاضرة فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية كينيون، تتصدرها كلمة للناقد الأدبى والفيلسوف الألمانى فالتر بنجامين يقول فيها : "الترجمة، بخلاف العمل الأدبى، لا تجد نفسها فى مركز غابة اللغة، وإنما فى الخارج فى مواجهة الحافة الملوءة غابات".

تقول الكاتبة : إن مهمة المترجم هى أن يستدعى، وأن يلمس، وأن يضم أو يلفف. عندما دخل المصور الهولندى فان جوخ عالم الفن اليابانى — ذلك العالم الغريب — بدأ يرى بلدة آرل — فى جنوب شرقى فرنسا، حيث كان يقيم — بعينين يابانيتين، على شكل بقع من اللون، "مثل حلم يابانى". وكتب إلى شقيقته يقول : "إنى أقول دائما لنفسى إنى هنا فى اليابان". ونسخ صورا مطبوعة للمصور اليابانى أندرو هيروشيجى مضيفاً إليها حروفا يابانية، وأحاطها بأطر، ولف مضمونها، أو بمعنى آخر : ترجمها. وبهذا تماهى، ولم يتماه، مع ما يراه. إنه ينظر، ويستدعى، وينادى. إن الترجمة الحقة، فيما يقول بنجامين، شفافة، وهى لا تحوجنا إلى كلام.

فى رواية مارسيل بروست "بحثا عن الزمن المفقود" يبعث بروست بإحدى شخصياته برجوت — وهو كاتب مشهور- إلى معرض فنى ليشاهد لوحة المصور الهولندى فيرمير (من القرن السابع عشر) المسماة "منظر لدلفت" (مدينة هولندية). ويفكر برجوت قائلا : قد كان يجمل بى أن أكتب بالطريقة التى يرسم بها فيرمير، أن أمرّ على كتبى بطبقات قليلة من اللون. ويقول إنه كان واجباً عليه أن يجعل لغته ثمينة فى حد ذاتها، كهذه البقعة الصغيرة التى تمثل حائطاً أصفر. إن البراعة التى أبداها فيرمير فى تلوين تلك البقعة الصفراء الصغيرة، رغم أنه لم يكن ثمة ما يلزم المصور بأن يتجشم كل هذه المشقة فى سبيل تلوينها، جزء من محاجة بروست عن الفن : إنه يقربنا من قوانين عالم مغاير، عالم قائم على الرحمة، والضمير المدقق، والتضحية بالذات، عالم مختلف كليةً عن عالمنا هذا. وعند بروست أن كتب برجوت، وتصاوير فيرمير، تدنو بنا من ذلك العالم ومن القوانين غير المرئية التى ترسمها على قلوبنا — فيما يقول- يدٌ مجهولة. فبروست يقول إن الفن ذاته" ترجمة، ونداء، وانتظار لسماع الصدى.

قال بنجامين إن جُمَل بروست تجعل "نيل اللغة" يفيض، ويُخصب. ومن المحقق أنه لا يمكن الإحاطة بتخومها: فالعين تسافر عبرها بنوع من الرعب متسلقة هذه العبارة، أو مرتطمة بتلك الجملة، أو متوقفة أمام جملة اعتراضية. فأنت، بإزائه، كمن يقف على حافة متسمعاً صدىً قادماً من الغابة، وقد أسلم نفسه لحلاوة الصباح وإن كان لا يدرى ما الذى سيعقبها. وعندما ينفض بروست عنه الأثواب الملكية للغته، فإنك تتحول إلى شريك له فى خبرته.

إنما المجاز ترجمةٌ لخبرة لا سبيل لقولها. وإحاطة بروست بماضيه أشبه بنهر من الاستعارات وأقيسة التمثيل، استكشاف يبدو لا نهائيا، أصيلا، لا نهاية له، على حافة الغابة. إنه يبدو وكأن لديه كل الوقت اللازم لانتظار الصدى القادم من أعماق الغابة : وقت كافٍ للجلوس قرب نهر سريع الجريان، مراقباً سمكة بطيئة تموّج زعنفتها الظهرية، أو لتدع مسافات الصحراء تنبسط أمامك إذ تنظر إليها من نافذة عربة. فالمجاز هو الصدى من الحافة المملوءة غابات، والزمن الضائع تتردد ذبذباته فى اللحظة الأجنبية التى غدت الآن فى متناول اليد.

يهودا أميكاى

حوى ملحق جريدة نيويورك تايمز لمراجعات الكتب The New York Times Book Review الصادر فى ٢١ نوفمبر ٢٠٠٤ شذرات خلفها الشاعر اليهودى الألمانى المولد يهودا أميكاى الذى ولد فى ١٩٢٤ وتوفى فى سبتمبر ٢٠٠٠ عن اثنى عشر ديوانا شعرياً. وهذه الشذرات التى تنشر لأول مرة بعد موته مودعة بإحدى مكتبات جامعة ييل الأمريكية. وفيما يأتى أترجم بعضا منها :

– كل ما يعيش ويبقى
لأكثر من يوم بعد موتنا
أبدىٌ.
إننا نعيش فى أبدية الآخرين.
نحن أبديتهم .

– نحن لا نرغب فى أن نرى الغابة
إننا نرغب فى رؤية الأشجار، الشجرة.
الطفل، لا الجنس البشرى.

– ها هنا ليس الموت عميقا إلى هذا الحد
بوسعك أن تقف فيه.

– الله
الجسر بين
الخير والشر.

– الفرق بين الزواج والحب
هو الفرق بين الشرطة والجيش.

– إلغاء عُرس يترك علامة على العالم
مثل حادثة مرور.

– أود أن أتقبل مخلوقات الإنسان
حتى المعقد منها
مثل حب عظيم أو آلة معقدة
على أنها أشياء طبيعية، مثل صخرة، مثل زهرة.

– إنه يأكل حباً

ويتجشأ كراهيةً
يشرب أملاً
ويبصق دماً.

- من الشيطان : عَجِل
من الله : لا تتسرع
وأنا ممزق بينهما.

- شيء ونقيضه
وقفا بالباب
ودخلا.
لقد دعاهما شخص ما.

- الصحراء أشبه بمائدة فارغة بعد وجبة
رُفع منها كل شيء

- إني آتيك عاشقا
دون خجل
مثلما لا يخجل خبيرٌ بالطب من أن يلتمس الشفاء .
على يدى خبير آخر بالطب.

فورزبرج (محل ميلاد الشاعر بجنوب وسط ألمانيا)

مُرّ مسرعاً أمام المكان
الذى ولدت فيه
سافر إلى الأماكن التى سيولد فيها آخرون.

بيت العشاق

بيت ملؤه الأنوار
مختف فى الظلمة الكبرى بالحديقة.
لئن كنا سعداء الحظ
فسيقوض البيت وسيطلق سراح النور
(كى يضيء) العالم كله.

إسحق نيوتن

وفى "جريدة نيويورك لمراجعات الكتب" The New York Review (٢ ديسمبر ٢٠٠٤) يكتب أنتونى جرافتون، المحاضر فى تاريخ أوربا فى عصر النهضة بجامعة برنستون، مقالة عنوانها "طرق العبقرية"، يتحدث فيها عن معرض أقيم بمكتبة نيويورك العامة فى الفترة من ٨ أكتوبر ٢٠٠٤ إلى ٥ فبراير ٢٠٠٥ تحت عنوان "اللحظة النيوتونية : العلم وصنع الثقافة الحديثة"، كما يعرض كتالوج المعرض الذى حرره موردخاى فينجولد وصدر عن مكتبة نيويورك العامة بالاشتراك مع مطبعة جامعة أكسفورد فى٢١٨ صفحة.

يقول أنتونى جرافتون : إن هذا المعرض الفخيم يحوى مخطوطات إسحق نيوتن (١٦٤٢–١٧٢٧) وكتبه، وكأنما الزائر قد انتقل إلى الغرفة التى كان يعيش بها فى كلية ترنتى (الثالوث) بجامعة كمبردج، وإلى بيت أمه الذى قضى به سنة تعد سنة العجائب annus mirabilis فى حياته (١٦٦٥–١٦٦٦) إذ اكتشف خلالها — إلى جانب منجزات أخرى– قوانين الجاذبية، وشرع فى تطوير حساب التفاضل والتكامل، وتوصل إلى أن اللون الأبيض مؤلف من ألوان الطيف. وفى مخطوطاته يلتقى المرء برجل غير عادى، شاب يقوم بأعمال أصيلة على نحو إعجازى، عيناه

النافذتان مفتوحتان تتحركان فى كل اتجاه، ويداه البارعتان لا تكتبان فحسب وإنما ترسمان أيضا كل شيء : من التلسكوب الذى جعل "الجمعية الملكية" تضمه إلى عضويتها، إلى حركات الأجسام والضوء.

وأغلب مسوداته المعروضة هنا تجمع بين الكتابة والرسم. لقد كان نيوتن، شأنه فى ذلك شأن جاليليو، مجرّبا بارعا جريئا، يحذق استخدام أدواته ويرغب فى المخاطرة. كان يراقب النجوم والكواكب، ويحدق مباشرة فى الشمس، ولكنه كان فى المحل الأول رياضيا احتاج إلى إخراج رسوم توضيحية معقدة والقيام بحسابات لا نهاية لها — إلى جانب رسوم تخطيطية حية — كى يقدم نسقه الجديد للطبيعة.

وكان كاتباً غزير الإنتاج، ملاحظاته ومسوداته أشبه بالصور التخطيطية فى كراسة رسام عظيم. وهى تبين كيف شق طريقه بين عدد من المشكلات، كبيرة وصغيرة، كانت تشغله : طبيعة الضوء، طبيعة الحركة، مشكلة الأجسام الساقطة، الشكل الإهليلجى لدارات الكواكب وسببه. ومرة تلو مرة نجده يعود إلى كتبه ودراساته بالمراجعة والتحسين ومعاودة النظر.

وهو يكتب بأسلوب واضح مباشر يذكرنا بديكارت الذى لم يكن نيوتن يحبه. إن مسوداته المتعددة تعبر عن منهجه فى الاختراع والاكتشاف بحيوية وقوة هائلتين.

تلقى نيوتن تعليمه فى مدرسة جرانثام ثم فى جامعة كمبردج، ولهما يدين بإجادته اللاتينية، اللغة الدولية للعلم والدرس فى زمنه، فضلاً عن إجادته الإنجليزية. ومسوداته المكتوبة بهاتين اللغتين تنم على طلاقة متساوية فيهما معا. كذلك عرّفه معلموه قدامى الكتاب الإغريق واللاتين، وزودوه بمجموعة حادة مصقولة من الأدوات لتفسير نصوصهم، ووجّهوه إلى دراسة أمور معقدة تبدو لنا اليوم جافة لا حياة بها. لقد كرس جزءاً كبيراً من وقته، مثلا، لضبط تواريخ الأحداث فى التاريخ المصرى واليهودى واليونانى والرومانى القديم، وربطها بمعارفه فى الفلك، وبذلك سبق إلى نوع من الدراسات البينية كان جديدا فى عصره.

كذلك كان مولعا بالسيمياء (الخيمياء) أو الكيمياء القديمة المشغولة، مثلا، بمحاولة تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، وقد اختلف الدارسون فى الحكم على هذا الجانب من اهتماماته: فمنهم من عده برهانا على شذوذ فى شخصيته أو حتى جنون. ومنهم من عده مفتاحا لإيمانه بمبدأ التجاذب الذى يربط بين الأجسام جميعاً. وكثيراً ما ثارت المعارك بين معتنقى هذه الآراء المتباينة.

وكان نيوتن يعلق أهمية كبرى على المؤسسات، خاصة المؤسسات العلمية الجديدة التى ظهرت فى عصره مثل "أكاديمية العلوم" فى باريس و"الجمعية الملكية" فى لندن؛ فقد كانت هذه الهيئات تمثل شيئاً لم يكن له وجود من قبل — على الأقل منذ مكتبة الإسكندرية القديمة — نعنى: مراكز بحثية متخصصة. لقد اضطلعت هذه الأكاديميات بمهمة دراسة الطبيعة من شتى جوانبها، وقدمت مناهج تعليمية للعلماء الشبان، وطرحت مشكلات، وقامت بدور الحكم فى صدر الحلول والاكتشافات الجديدة.

ويختم جرافتون مقالته بقوله : لقد أعاد نيوتن تعريف دراسة الطبيعة حين أصرّ على أنها يجب ألاّ تقوم على فروض وإنما على براهين. وما لبث أتباعه — على انشعاب السبل بهم — أن تقبلوا هذا المبدأ الأساسى وجعلوه أساساً لكل علم ابتداء بعلم النفس وانتهاء بعلم الاقتصاد.

في دوريات فرنسية

كاميليا صبحي

في عددها رقم ٤٣٩ ، الصادر في فبراير ٢٠٠٥، كرست مجلة مجازين ليتيرير Magazine littéraire ملفها للقديس أوغسطين . ذلك القديس الذي ألهم توما الاكويني ولوثر وكالفن بشأن قضايا الإيمان والخطيئة الأصلية والقدر، والذي قرأ شاتوبريان Chateaubriand "اعترافاته" فتأثر بها تأثرًا بالغًا. لم تعد صورة "القديس" هي الحاضرة في الأذهان، بل طفت علي السطح بقوة صورة الفيلسوف الذي شكل نقطة تحول من العصور الوسطي إلى المسيحية واعتبر بهذا مؤسسًا للإنسان الغربي. كما كان لسيرته الذاتية عظيم الأثر في توجيه تصورنا للعالم انطلاقًا من مفهومه للزمان والحرب والجنس. ومازال أوغسطين معاصرًا، رغم مرور كل هذه القرون.

وتأكيدًا للبداية التي قدمت المجلة بها هذا الملف، جاء المقال الأول يحمل عنوان "نشأة الإنسان الغربي وتكوينه" بقلم جان كلود إسلان Jean-Claude Eslin ، وهو كاتب العديد من المؤلفات عن القديس أوغسطين وفكره.

بداية ، ينفي إسلان الاتهام الذي وجه للقديس أوغسطين بأنه أحد عوامل إعتام الحضارة الغربية، ويري أنه — علي العكس من هذا - أسهم في اجتياز الغرب لمرحلة القرون الوسطي بتأكيده قيمة التجربة والزمن، فكان بهذا مؤسسًا للإنسان الغربي.

ويري الكاتب أننا حينما نقرأ أعماله نكتشف أولا أسلوبًا خلفه إنسان يبتعد كثيرًا عن أسلوب أفلاطون التحليلي البارد. فأسلوب أوغسطين مليء بالحب بحيث يقترب كثيرًا من انفعالات الحياة الفعلية. ومع هذا، ثمة مخاوف خافتة بشأن فكر أوغسطين، ربما هي التي أسهمت في ابتعاد البعض عنه، وهي تتعلق بأسلوبه الغامض المتشائم الذي اتهم بسببه بأنه أسهم في إعتام الحضارة الغربية. وباختزاله تعاليم القديس بولس بشأن الخطيئة فقد أرسي، من ناحية أخري، فكرة الخطيئة الأصلية التي تحولت إلى عقيدة سيطرت طويلا على العقلية الغربية، فارضة فكرة الذنب الأصلي والتشاؤمية التي لم تعرفها المسيحية اليونانية الأكثر استنارة. وبما أن هذه الخطيئة — فيما يرى إسلان — تتناقلها الأجيال، فإن هذا ينتقص من شأن الجنس. كذلك فعلت أفكاره بشأن المصير الإنساني المقدر بشكل مسبق، والتي تطلب الأمر بعض الوقت قبل أن تحل محلها فكرة حرية الإنسان وحرية تفكيره في اختياراته. كذلك اتهم أوغسطين بأن فلسفته

الأفلاطونية قد رسخت التفكير في ضرورة التخلي عن مباهج الحياة "العابرة والزائلة" في سبيل "المباهج الخالدة" التي لابد من تخيرها دون غيرها. وبتأكيده أننا منساقون بالفطرة إلى المباهج الزائلة فقد أغرق الغرب في دوامة من الإحساس بالذنب، لم يخرج منها إلا بالثورة والتمرد.

ولا يري إسلان في هذا تعارضًا مع كونه مؤسسًا للإنسان الغربي، وذلك بالنظر إلى الوجه الآخر للشخصية، وإلى دورها المحوري في الفكر الفلسفي. فتأمُّل هذا الجانب يجعلنا ندرك أن الفكر التجريدي الكلاسيكي الديكارتي جاء متأخرًا للغاية قياسًا إلي فكر أوغسطين الذي جرؤ من قبله بقرون عديدة، علي التحدث عن ذاته، وعن المشاعر التي تعتري جسده وروحه. فقد تحدث أوغسطين بضمير المتكلم، مما أتاح لنا إدراكا للقدر الإنساني أشد رحابة وتنوعًا. يقول أوغسطين: "إني علي يقين لا يداخله مس من أشباح أو أوهام ناتجة عن الخيال أنني موجود لذاتي التي أعرفها، وأحبها. ولا أخشي علي الإطلاق بهذا الشأن حجج الأكاديميين. لا أخشي أن يقولوا لي: وماذا لو أنك مخطئ؟ إن كنت مخطئًا، فأنا موجود".

وبهذا كان في كل مرة يشق طريقًا جديدًا. فهو أول من قاد الغرب من العصور الوسطي إلى المسيحية، وبهذا يكون حداثيًا، ويكون كذلك كل من يعي الأحداث ويأخذها في الاعتبار. وهو صاحب هذا القول المدهش: "لا يؤمن أحدكم بشيء قبل أن يفكر – أولا – أنه لابد من الإيمان به".

ثم إننا نضع هذا الرجل في الصف الأول، لأنه تحدث بصيغة المتكلم في "الاعترافات" واستخدم الضمير "نحن" في مديحه للرب، وتأمل تجربة الإنسان الخاضع للميلاد والموت. ولكنه لم يجعل من هذه الاعترافات وسيلة للحديث عن التفاصيل المؤلة، بل اتخذها سبيلا للحديث – ليس على ما كان عليه – وإنما عما أصبح عليه.

واليوم، في ظل هذه المتغيرات العالمية، نأمل أن نجد لدي أوغسطين طريقة نصوغ بها الحاضر والماضي الذي يراه موجودًا في الحاضر. فالذاكرة بالنسبة إليه هي "حضور العقل في الذات" وهو يفكر في الحاضر بين ماض ومستقبل. وهذا هو معني العبارة الشهيرة التي وردت في الاعترافات: "القول بأن هناك ثلاثة أزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، هو قول غير دقيق. والأصح – بالتأكيد – هو القول بأن هناك ثلاثة أزمنة، هي: حاضر الماضي، وحاضر الحاضر، وحاضر المستقبل. حاضر الماضي هو الذاكرة، وحاضر الحاضر هو الحدس، وحاضر المستقبل هو الانتظار".

وعن كتابة "الاعترافات" ما بين القديس أوغسطين وجان جاك روسو يتساءل لوران جيربييه Laurent Gerbier عن سبب اختيار روسو للعنوان نفسه ليطلقه علي سيرته الذاتية. ويرى جربييه أنه بغض النظر عن المقاربة الشكلية بين النصين، هناك بالفعل توازن حقيقي يمكن أن نستخلصه منهما. ففي اعترافاته، يصف أوغسطين مأساة انقسام الإرادة الذي اعتراه، ومنعه من اتخاذ قرار في سبيل اتباع الإيمان الحقيقي. ويري أن هذا الانقسام ما كان سوي أثر للخطيئة الأصلية التي يحدثنا عنها في كتابه "مدينة الإله"، وتتمثل في انقسام إرادة آدم الذي فضل حب الذات، وجعله يسبق حب الله، فما كسب بهذا إلا تبعيته. هذه التبعية الداخلية المرتبطة بانقسام الإرادة هي المؤسِّسة للتبعية المدنية. و بمعني آخر، حينما يحتاج الإنسان إلي سيد فلأنه فقد قدرته علي حكم ذاته. لهذا كانت هناك حاجة لوجود ملوك، بصفتهم ممثلين لله على الأرض، تكون مهمتهم إعادة الوحدة بالقوة إلى إنسانية فقدت إلي الأبد توافقها الداخلي والخارجي. وبهذا يكون في الاعتراض علي حق الملك الإلهي اعتراض علي حتمية الانقسام.

ومن هذا المنطلق، نجد روسو في عقده الاجتماعي يرفض تحديدًا شرعية أن يسيطر علينا الإحساس بالخطيئة. فالشرعية الوحيدة التي يمكن أن نتخيلها للسيطرة، لابد أن تتمثل في اتفاق الإرادة الفردية التي تتضافر لتتولد عنها الإرادة العامة. كذلك يفرق روسو بين الكبرياء وحب الذات، فهذا الأخير هو إحساس طبيعي خال من أي كبر، والإنسان يمنحه الاستقلالية اللازمة للإرادة العامة. بينما الإنسان عند أوغسطين فقد روحه في تلك الاستقلالية.

أما لوسيان جيرفانيون Lucien Jerphagnon ، عضو رابطة الأكاديميين بأثينا ومؤلف أعمال عديدة عن القديس أوغسطين، فقد سعي في مقاله للإجابة على هذا التساؤل: هل أوغسطين فيلسوف؟

يحاول الكاتب رصد معني أن تكون فيلسوفًا ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين، حينما كان أوريليوس أغسطس يدرس في قرطاج. ففي القرون الوسطي، لم تكن الفلسفة مسألة تخص رجال الفكر، وهو نفسه حينما أراد أن يعرّف الفلسفة استعان بعبارة لشيشرون قالها قبل ٤٥٠ عامًا، جاء فيها أنها "حب الحكمة". وما قالها شيشرون نفسه إلا نقلا عن فيثاغورس الذى قالها قبله بستة قرون.

إذن وصلت الكلمة إلى أوغسطين وكان عمرها ألف عام. وكان ضمن تعريف الفلسفة أنها "علم الأشياء الإلهية والإنسانية" طبقًا لشيشرون أيضًا. فماذا كان يقصد بهذا تحديدًا؟ فسر لنا بيرس الأمر في القرن الأول الميلادي، فقال "استعلموا عن سبب الأشياء: ماذا نكون، ولأي سبب خلقنا؟ وأي نوع من البشر تريد لك الآلهة أن تكون؟ وأي مكانة لك في مجتمع البشر؟"

كانت صورة الفيلسوف مبهمة في روما: أكان عالمًا؟ أم مخادعًا؟ أم الاثنين معًا؟ في عام ٣٧٢، قرر أوغسطين الذي كان بعد في الثامنة عشرة من العمر أن يتجه إلي سبيل الحكمة. ولكن أي حكمة؟ كان مسيحيًا منذ مولده (اتبع في هذا والدته، بينما كان أبوه وثنيًا). اتجه إلي الكنيسة، ولكنه تركها إلي المانوية التي تقول بوجود قوتين متصارعتين في العالم: الله الذي يمثله النور، ثم أمير الظلام. وطبعًا ستكون الغلبة للنور، ولكن في نهاية الزمان.

ظل أوغسطين مانويًا ما بين عامي ٣٧٢ و٣٨٢. ولكنه سرعان ما أدرك ضحالة المستوى الفكري لاتباع هذه العقيدة. وانتهي به الأمر إلي التخلي عنها. وفي سن الثلاثين حصل علي كرسي البلاغة في ميلانو، فيما يعد أعظم مكانة علمية في الإمبراطورية في ذلك الحين. ثم كانت نقطة التحول الحقيقية حينما نشأ في الأوساط الثقافية والفكرية في ميلانو حوار فلسفي ما بين الوثنيين والمسيحيين، وأعاره أحدهم كتبًا تتناول الفكر الأفلاطوني تخلص أوغسطين علي أثر قراءتها من خيالات المادية ليصل إلي طبيعة الروح، وإلي إله يتعالى علي الفكرة ذاتها التي تم تكوينها عنه. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل حدث أن استمع إلي إمبروز الذي خلص أوغسطين من الأحكام المسبقة المناهضة للعهد القديم والتي كانت قد رسخت لديه في فترة سابقة. ومن ثم، وصل أوغسطين من جديد إلي الحكمة من خلال الإيمان بإله متجسد، حيث التقت الأفلاطونية مع المسيحية عند أكثر من نقطة واختلف معها بشأن نقاط أخري.

بعدها، خلف أوغسطين وراءه كل شيء، وعاد إلى البلد الإفريقي الذي شهد مولده (تونس) حيث كان ينتظره قدَر مختلف، وحيث استكمل طريقه بصورة جديدة دون التخلي عن الفلسفة والحكمة. ولكن هذه الحكمة لم يعد يراها تنبع فقط من الفلاسفة الأحياء أو الأموات، ولكنها أصبحت تنبع من "الكلمة"، "الكلمة" الإلهية التي تعد في نظريته عن المعرفة بمثابة السيد الداخلي في كل منا تمنحه الحقيقة الخالدة. أما سادة الأرض، الأساتذة الأكاديميون، فكل مهمتهم تتمثل في وضع النظم في أفضل الظروف الممكنة لاستقبال الحقيقة. وبذلك يري أوغسطين أنه لابد من اللجوء إلى جميع المنابع العقلية لفهم أسرار الإيمان ومحاولة تعلمها. ومن خلال تفكيره في

التثليث سعي أوغسطين إلي تأمل بنية العقل الإنساني المتمثلة في: الذاكرة، والذكاء، والإرادة، كما لم يفعل فيلسوف من قبل. ويظل الكثير من الفلاسفة الذين جاءوا من بعده مدينين له بهذا الفكر.

وعن الجدل الداخلي في المسيحية، واختلاف وجهة نظر أوغسطين مع القس بيلاج لمدة تربو علي العشرين عامًا، كتب جان ماري سلاميتو Jean-Marie Salamito أستاذ كرسي تاريخ المسيحية في القرون الوسطي بجامعة باريس ٤ بالسوربون.

ويبدو أن الكتابة عن "البدع" لطالما شغلت الفكر الديني في الشرق والغرب على حد سواء، فقد انتشرت هذه الكتابة في وقت ما في الشرق، وكان الكتاب المسلمون يستخدمون تعبير "كتب المقالات" للعرض لمختلف المذاهب والديانات. ومن بين أشهر من كتب في هذا المجال أبو عيسى الوراق، وأبو القاسم البلخي الكعبي. أما الكتاب الأشهر في هذا المجال فهو كتاب الملل والنحل للشهرستاني. وقد اتسعت في ذلك الحين دائرة الكتابة التي تبرز تنوع الآراء بشأن العقيدة وتقوم علي الجدل والمناظرة و"الرد" علي الفكر العقائدي والديني و"ذكر الخلاف" فيما يتعلق ببعض النقاط، فكان الكتّاب المسلمون يستخدمون تعبير "خلافًا لـ" بانتظام في كتاباتهم.

الأمر نفسه يورده جان ماري سلاميتو في مقاله، فيقول: إن القارئ الذي يريد أن يطلع علي ما كتب عن المسيحية في العصور الوسطي ربما ينفر من كم الجدل المكتوب "ضد" بعض الديانات الأخري وخاصة ضد بعض الاتجاهات الداخلية في المسيحية والتي كان البعض يري أنها تتعارض مع التراث ويعتبرها من باب "البدع". وكان أوغسطين من بين من أزكوا هذا الجدل الذي يأخذه عليه —علي نحو ما — كاتب المقال. إذ يقول: إن هذا الواعظ اللامع، الذي يعد واحدًا من أكبر مفكري التاريخ الغربي، قد يبدو في نظر البعض رقيبًا، لا يكل ولا يمل ، علي الأفكار الدينية المتشددة. وإنه كان يسخّر لنضاله الفكري بلاغته وقدرته الفذة علي المقارعة بالحجة ودحض الأفكار.

ولعل معركته الفكرية الأخيرة التي احتشد لها مدة عشرين عامًا، وحال موته دون المضي فيها إلى مداها، هي التي تكشف لنا قدراته الجدلية. عرفت هذه القضية بالأزمة البيلاجية، نسبة إلي بيلاج، الأب الروحي لجماعة أرستقراطية مسيحية كان يعلّم لها طريق الكمال. استنكر بيلاج ما قاله القديس أوغسطين في اعترافاته – نحو عام ٤٠٥– متوجهًا إلي الله: "امنح ما تأمر به وأمر بما تشاء" فهذه العبارة كانت تتصادم مع عقيدته. ولكن الجدل الفعلي بدأ يحتدم بين الاثنين نحو عام ٤١٢. وكانت المحكمة قد أدانت في تلك الفترة أحد أتباع بيلاج، الذى ذهب بفكره إلي حد النفي الصريح لأي تأثير لخطيئة آدم علي الأجيال اللاحقة، مفرغا –علي هذا النحو– التعميد جزئيًا من معناه. كان لهذه الأفكار تأثير كبير علي القديس أوغسطين الذي تحول إلي المسيحية في الثلاثين من العمر بعد مشوار عقائدي صعب.

ولابد من القول إن معركة أوغسطين كانت مع الأفكار وليس مع الرجل. فهو أبدًا لم يسع إلي الوشاية به لدي العامة الذين كان يهتم بهم أوغسطين في المقام الأول. كما أن كتاباته بشأنه — علي عكس ما فعل القديس جيروم علي سبيل المثال – خلت من التحقير من شأن الغريم، ومن التشهير به، أو فضحه.

وعن الترجمة، كان القديس أوغسطين يرفض المبالغة فيها. وقد احتدم الجدل بينه وبين القديس جيروم بهذا الشأن. عن تجربة الترجمة عند أوغسطين، كتب بيير إيمانويل دوزا Pierre Emmanuel Dauzat – ، وهو مترجم ومؤلف، مشيرًا في بداية مقاله إلي مقولة أحد أهم المتخصصين في دراسة قساوسة الكنيسة إن "نقل اللغة هو نقل للثقافة، وإن الاثنين متلازمان". ومن ثم، اتخذت الترجمة معني جديدًا.

كان رأي أوغسطين في ترجمة جيروم قاسيًا، فقد أرسل له خطابًا (يحمل رقم ٥٦ في المراسلات الكاملة الخاصة بالمترجم) قصد أن يكون جارحًا، قال له فيه "أما بالنسبة لترجمتك الكتاب المقدس إلي اللغة اللاتينية فأرجو ألا تقوم بها، أو لتكن بالطريقة نفسها التي اتبعتها في ترجمة سفر أيوب Job، من خلال استخدام اختصارات مخصصة لذلك تقوم بإبراز الاختلافات بين هذه الترجمة التي هي من صُنعك والترجمة السبعينية ذات التأثير الكبير". وهو بهذا يضع جيروم في مصاف المترجمين العاديين الذين لا يرقون إلي مستوى مترجمي الترجمة السبعينية، ويذهب إلي أبعد من هذا فيقول: "يقولون إن مترجمي الأعمال السابقة كانوا يلتزمون بمفردات وتراكيب العبرية وقواعدها، ولكنهم مع هذا لم يختلفوا فقط فيما بينهم، وإنما خلفوا — فيما يبدو- وراءهم الكثير ليكتشف وينشر بعدهم بمدة كبيرة". ويقال إن أوغسطين عزا إلي القديس جيروم نظرية "الكذب المفيد"، التي تشي بمدي شكه في الترجمة، فالأكثر من اتهامه بالخيانة في الترجمة هو تلميحه إلي وجود شبهة بدعية. هكذا يتبين لنا موقف أوغسطين من عملية الترجمة ودورها في نشأة علم اللاهوت الكنسي في القرون الأولي، فالأمر بالنسبة له لا يكمن في تقنيات الترجمة وإنما فيما للنص المترجم من سلطة، لهذا نجد القديس جيروم يقول: "إن حياة الكنيسة لن تكون مهددة إن أغفلت بعض الكلمات، فحتى الترجمة السبعينية نفسها أضاف مترجموها، أو حذفوا أحيانًا. ومع هذا مازال الوحي الإلهي قائمًا،" ثم عزي الأخطاء إلي السرعة في الترجمة.

وعلي كل، حتي إن كان الاثنان ينطلقان من مفاهيم مختلفة فإن النتيجة ليست علي هذا الاختلاف. وفي نهاية الأمر، أقر جيروم بأن الحقيقة لا تكمن في الترجمة.

وعن أثر القديس أوغسطين علي القرن السابع عشر ومفكريه، كتبت لورانس دوفيّير Laurence Devillairs بالكوليج دي فرانس تتساءل بداية: هل القديس أوغسطين فرنسي؟ وتجيب بأن رعايا الملك لويس السابع عشر كانوا سيؤكدون هذا بلا تردد. فالفترة ما بين عامي ١٥٧٧ و ١٧٠٠ تعد بمثابة العصر الذهبي لأوغسطين، يشهد علي هذا حجم الكتابات والترجمات والإصدارات التي دارت حول اسمه، واهتمام أكبر كتاب ومفكري القرن به وبفكره، لتصبح كتابات أوغسطين من الأعمال المؤسسة لأنثروبولوجيا وميتافيزيقا وروحانيات وجماليات القرن السابع عشر، وليصبح سلطة علي فكر هذا القرن.

وقد أبرز هذا القرن أيضًا الفكر الفلسفي لأوغسطين، لاسيما أن ثمة تجانسًا بين عقيدته والفكر الديكارتي، بخاصة فيما يتعلق بمعرفة الذات، وروحانية الروح، ووجود الله داخل الإنسان. فقد تجاوز ديكارت الفلسفة المدرسية ، وتواصل مع أوغسطين بشأن معرفة الله. ولكنه لم يتطابق معه علي طول الخط، بل تماس معه أحيانًا، وكانت له مواقفه الخاصة المختلفة في أحيان أخرى. وقد أسهمت أفكار أوغسطين في إزكاء بعض الصراعات، خاصة فيما يتعلق بمعرفة ما تستطيعه الإرادة الإنسانية، وإذا ما كانت حرة في إرادتها وسلطتها بشأن ما تريد أم لا. فقد ارتكز باسكال Pascal علي فكرة أوغسطين ليبرهن أن الإنسان لا يبحث إلا عن سعادته، وأن في هذا مكمن وجوده وسبب ما يأتيه من أفعال، هذا هو هدفه الأول والأخير. فالإنسان لا يفعل إلا أكثر ما يفضله من أشياء. ولا يحب إلا ما يمده بالسعادة ويعده بها، بينما يري فينيلون Fénelon انطلاقًا من فكر أوغسطين أيضًا أن الإنسان لا يفعل بالضرورة ما يفضله ولكن ما يريده فقط أي أن لديه القدرة علي اتخاذ القرار دون اضطرار يمليه عليه شيء خارج إرادته، مثل المتعة أو السعادة. كذلك في إطار الجدل المحتدم بين المفكرين انطلاقا من فكر أوغسطين، نجد أن لكل منهم رؤية متعارضة بشأن العلاقة بين الإنسان والله. إذ يري باسكال أن العفو الذي يمنحه الله للإنسان هو متعة مقدسة، مما يؤثر علي إرادة الإنسان، إذ يعطيه القدرة والإرادة أيضًا علي فعل الخير، وهو شيء لا ينبع من الإرادة نفسها. بينما يري فينيلون العكس، فالعفو لا يؤثر علي الإرادة، بل يجعل الإرادة

قـادرة علـي مقاومـة الخطيـئة. والإرادة حـرة في أن تقـرر بنفسـها وليس بتأثير من المتعة حتى وإن كانـت مـتعة العفو. فالعفو الإلهي لا يلغي حريتنا ولكنه يؤكدها. ويري باسكال أن أوغسطين أوضح أن الإنسـان لا يكون حرًا أبدًا، بل يظل مقيدًا بالمتعة، سواء التي يجلبها العفو أو تلك التي تجلبها الخطيئة.

أمـا القضـية الحقيقـية الـتي أثـارت جدلا كبيرا بشأن فكر أوغسطين فتتعلق بالحب. كان يتسـاءل إذا كـنا نسـتطيع أن نحـب بحـق الله والآخرين والخير؟ وما السبب الذي يجعلنا نحب؟ وهل نحب انتظارًا لفائدة أن يكون الحب متبادلا؟ أم إن باستطاعتنا أن نحب دون انتظار مقابل أو الأمـل فـيه. وهـي كـلها أسئلة تنبع من نصوص لأوغسطين: كيف أُحب الله بينما لاشيء يؤكد لي أنه يحبني أو يضمن لي أنني من بين مختاريه؟ وهل أحبه فقط علي أمل الخلاص؟

ارتكـازًا علي أوغسطين، يري باسـكال أنني أسـتطيع أن أحب الله ليس بسبب الخير الذي أنـتظره مـنه والخـلاص الـذي آملـه من وراء هذا الحب، ولكن حبًا لذاته، بصرف النظر عن قراره بشـأني. وهـو حـب خـالص لله لـيس له أية أغـراض، وهـو مـنزه عـن الأمـل والخشية المرتبطين بالخلاص. بينما يري فينيلون أن الله هو الذي يقرر مصيري ولا شيء في الدنيا يثنيني عن حبه.

وتتسـاءل الكاتـبة: هذا الحب المنزه عن الأغراض، أليس نموذجًا للحب والمحبة كما هما الآن ؟ وتؤكـد أن هـذا الـنموذج هو صدى لفكر أوغسطين الذي ساد في القرن السـابع عشر، وللجدل الذي أثاره.

وعـن كيفـية تـناول أوغسـطين لمسألة التثليث، كتب توما بيناتوي Thomas Bénatoui تحت عنوان: واحد + واحد + واحد = واحد، يقول: إذا كان كل من الأب والابن والروح القدس قائمًـا بذاتـه، وإن كانوا متساويين، فلماذا لا يوجد إلا إله واحد وليس ثلاثة؟ وإذا كانوا متشاركين في الجوهـر ومـتلازمين، فكـيف حدث أن الابن ولدته السـيدة مريم ومات علي الصليب، وأن الروح القدس وحـده تنزل علي الحواريين؟ تلك هي نوعية الأسئلة التي يطرحها أوغسـطين بشأن الموضوع ضـد مـن يـزعمون أن الشخصـيات الإلهـية الـثلاث ليست متعادلة ومتساوية، أو أنها أنماط للفعل الإلهـي. غـير أن قـراءة تأويلـية للكتابات الدينية وللأنماط الأرسطية قد تتيح إمكانية أن يكون الله واحـدًا وثلاثـة في آن. ويؤكـد أوغسـطين أن الإيمان وحده هو الموقف الوحيد المناسب إزاء هذا اللغز الـذي لـن يفسـر إلا بعد أن نقف وجهًا لوجه أمام الله. فحينئذ فقط سوف نتمكن من فهم كيف أن "كل شخصية إلهية في واحد، وأن الواحد في الكل، والكل في الكل، وأن الكل ليس إلا واحدًا".

ولا يقـف أوغسـطين عـند هـذا الحـد بـل يبحـث عـن الثالوث في الروح البشرية، فالمقولة القديمـة "اعـرف نفسـك بنفسـك" تحولـت إلى البحـث عـن اللغز الإلهي في أعماق أنفسـنا، وتذكرنا بالبحـث في "الاعترافـات"، وتفتح المجال لتحليل متعمق في فكرة الذاتية، بداية من يقينها المباشر المـتعلق بذاتهـا إلـي تعقد قدراتها، مرورًا بعلاقاتها بالآخر وبالأشياء الخارجية. وحتى إن كان كل هذا لا يقود إلا إلي صورة مثالية للتثليث إلا أنه يبقي مرآة ونموذجًا للعقل المؤمن.

أمـا ميشـيل سـينيلار Michel Senellart ، أسـتاذ الفلسـفة بمدرسة المعلمين العليا بكلية العلـوم الإنسـانية بجامعـة ليون، فكتب عن تناول القديس أوغسطين لمسألة الجنس. وهو يري أنها أعقـد ممـا تـبدو عليه. فقبل السـقوط كـان هناك انفصال بين الجسد والشهوة. وهذا يعني أن آدم وحواء كانا يقيمان علاقات جسدية في سكينة تامة دون أن يؤرقهما شيء.

يقـول أوغسـطين: "في الجـنة، لو أن الخطيئة لم تسبق (...) لكان فعل الجنس عبارة عن انصـياع هـادئ للأعضاء، وليس شهوة مخجلة للجسد". وبتأكيده إمكانية وجود علاقة جنسية بين آدم وحـواء قـبل السقوط، الأمر الذي أثار دهشة كبري لدي القراء، فإن أوغسطين يميز بين الجسد الـذى هـو خـير في ذاتـه، والشـهوة الـناتجة عـن الخطيئة. فالجسد الذي هو صنيعة الله ليس إذن

سببًا لها، وإنما نتج فساده عن معصية آدم الذي جلب للإنسانية بذرة الفساد مدمرًا بهذا حرية الاختيار الأخلاقي الذي نعم به الإنسان الأول، تاركًا إياه نهبًا لطغيان الشهوة الحسية. إذن، قبل الخطيئة، كان آدم يستطيع أن يأتي كل ما يعنّ له، بينما الإنسان لم يعد يعيش كما يريد. فالإنسان الذي جبل علي الشر منذ مولده، سجين سلسلة من العادات، هو غير قادر — بقواه وحدها- علي إرادة الخير. ومن أعراض هذا العجز، كما يصفها أوغسطين بصورة تكاد أن تكون تشخيصية، عدم انصياع الأعضاء التناسلية.

ويؤكد أوغسطين أن عقاب المعصية كان المعصية. فلأن الإنسان أراد أن يكون مستقلا، فقدَ كل سيطرة له علي ذاته. وأكبر علامة علي عدم القدرة علي إطاعة النفس هو الليبيدو بمعناه الأولي المتمثل في تهيج الأعضاء التناسلية، وهذا يعني تمرد الجسد علي العقل.

هذه الرؤية للخطيئة الأصلية تعد قطيعة جذرية مع عقيدة القساوسة السائدة من قبل، إذ كانوا يرون أن الحرية الأخلاقية الخاصة بالتحكم في الذات هي الرسالة الأساسية للإنجيل، ولهذا فإن العزوبية، وما تنطوي عليه من فكرة الزهد، ممكن أن تمثل سبيلا للسيطرة علي الذات. هذا التحول من أيديولوجية الحرية الأخلاقية، إلي أيديولوجية الفساد في العالم يعد منعطفًا حاسمًا في تاريخ الفكر الغربي مازلنا نعيش تحت تأثيره حتي اليوم.

ومع هذا فإن ما يبرز من خلال تصور أوغسطين للجنس لا يتمثل في العبودية التي تفرضها الشهوة التي تلقي بالإنسان إلي فوضي العواطف، وإنما هو "نمط جديد من أنماط إدراك الذات باعتبارها كائنًا جنسيًا". ويعتبر أوغسطين فعل الجنس انقباضًا يهز كيان الإنسان بحيث تختلط العواطف والروح والشهوات الجسدية لتصل بكل هذا إلي ذروة الشهوة الحسية، "وهي أشد شهوات الجسد"، يكاد انتباه العقل أن ينعدم خلالها كما جاء في كتاب "مدينة الإله". ولعل هذا الفكر في حد ذاته ليس جديدًا علي ما سبق، ولكن ربما تكمن جدته في التمييز بين نظامين للجنس: الأول ارتبط بالفردوس، حيث كان جسد آدم ينصاع تمامًا له، والثاني خاص بالإنسانية بعد أن سقطت وفقدت السيطرة علي الذات نتيجة لتمرد آدم. لهذا فإن المقاومة الروحية لليبيدو لا تتمثل — كما هي عند أفلاطون- في تحويل النظر إلي حقيقة عليا. بل في الاتجاه الدائم نحو الداخل، "حتي نميز، من بين حركات الروح، ما يتسبب فيه الليبيدو". أي أن هذا الاستبطان يهدف دائمًا إلي التساؤل بشأن الوجود الليبيدي بداخلنا.

هذه العلاقة الجديدة بين الجنس والذات كما يعرفها أوغسطين تمر إذن من خلال انفتاح مجال حديث — وهو المشهد الداخلي للفكر، مكمن حقيقة الصراع الروحي، مما يتطلب آليات لدراسة الذات وتوجهات الوعي والضمير في الكتابات الكنسية ما بين القرنين الرابع والخامس.

لقد وضع أوغسطين الغريزة الجنسية في قلب الشخصية الإنسانية — ورأي فيها دليلا لا يمحي علي الخطيئة الإنسانية.

وعن الموضوع نفسه، كتب لوران جربييه Laurent Gerbier تحت عنوان آلية الجنس، يقول: إن القديس أوغسطين حينما يعرض تصوره بشأن الخطيئة الأصلية فإنه يسعى إلي إيضاح أن خطيئة الإنسان الأول كانت تحمل معها العقاب: فانتهاك الأمر الإلهي فيه تأكيد لإرادته في مواجهة الإرادة الإلهية. بينما في ظل هذه الاستقلالية تحديدًا تفقد الإرادة الإنسانية المنبع الأوحد لوحدتها. ومنذ تلك اللحظة تنشق الإرادة عن ذاتها وتكون في حالة صراع دائم معها، عاجزة عن استعادة القدرة علي حكم نفسها بشكل تام. ويري أوغسطين أن لا شيء يبرز ضعف الإرادة قدر الليبيدو، فمن خلاله لا يخضع الجسد إلي الروح، وترفض الرغبات الانصياع إلي الإرادة. ومن هذا التمرد جاءت الوسمة الجسدية التي تسمنا، بما أن الليبيدو يتجسد من خلال استقلال الجسد

ذاتـه. يقـول أوغسطين "أحيانًا تعترينا تلك الانفعالات بصورة مؤسفة بينما لا تكون لنا رغبة فيها، وأحيانًا تخذلنا بينما نرغبها بشدة، فالشهوة تعترم في الروح ولكنها تبقي باردة في الجسد".

هـذه الآليـة لم تغب إلا مـنذ لحظـة الخطيـئة، يشـهد علـي هـذا الأمر الإلهي: "تناسلوا وتكاثـروا"، وهـو مـا يعـني ضـمنا أن آدم وحـواء كانـا مطالـبين بالتناسل، لهذا لا يمكن تخيل أن الجنس كان خطيئة قبل ارتكاب أية خطيئة. لابد إذن أن نتخيل أن آدم وحواء تعارفا جسديًا قبل الخطيـئة، ولكـن لم يكـن لليبـيدو مكـان في هـذه العلاقـة. لـيس بسبب تمسكهما بالفضيلة في ذلك الحـين، ولكـن غالـبًا لجهـلهما بثورة الجسد. معني هذا أن الأعضاء التناسلية كانت خاضعة تمامًا لـلإرادة بمنـتهي الصـفاء والسكينة. يقول أوغسطين: "بغير الليبيدو المشين، كان يمكن لهذا العضو أن يخضـع لـلإرادة التي تخضع لها أعضاء كثيرة حاليًا. ألا نحرك أيدينا وأرجلنا كما نشاء بأفعال إراديـة خاصـة بتلك الأعضاء؟ (...) كان يمكن لتلك الأعضاء إذن أن تخدم الإنسـان بطاعة شديدة، بمجرد إشارة تأتيها الإرادة".

معـني هـذا أن آدم كـان يمكـنه ـ نظـريًا ـ التحكم في هذه العملية، ولكن غرابة هذا الطرح يجـب ألا تحجب عنا ما ترمي إليه: فصورة عملية جنسية ساكنة خالية من الشـهوة، يختزل فيها الجـنس إلـي عملـية آلـية خالصـة خاضـعة تمامـا لـتحكم الإرادة، ألا تـردنا إلـي التصور الحديث الخـاص بتحيـيد الشـحنة العاطفـية المصـاحبة للممارسـة الجنسـية؟ ربمـا كـان وراء الـنظرتين كره للاستمتاع الجسدي الحقيقي وما يسببه من اضطراب والتباس وخطايا.

في دوريات عربية

ماجد مصطفى

تتواصل في الفترة الأخيرة إسهامات المجلات والدوريات العربية، الأدبية والفكرية والنقدية، بأقلام الباحثين والنقاد والمبدعين العرب، من الخليج إلى المحيط، مما يعطي زخماً فكريًا في منطقتنا العربية إبداعًا وتنظيرًا، واستشرافًا لآفاق جديدة من الإبداع، وتواصلا مع ما تطرحه الثقافة الراهنة من أسئلة تنبئ عن حالة مخاض يمر بها العالم اليوم في لحظة تحول فاصلة بين عصرين.

ففي العدد الأخير(55) من مجلة "علامات في النقد" التي تصدر عن النادي الأدبي بجدة، مجموعة من الدراسات النقدية الخصبة التي تتوزع بين دراسة المفاهيم والمصطلحات والاتجاهات النقدية، وتاريخ الأدب، والنظرية الأدبية، ودراسة إسهامات عدد من النقاد العرب المعاصرين:

يكتب محيي الدين محسب عن "اللسانيات والخطاب الأدبي" ويبدأ بشرح الفروق الدلالية بين مصطلح اللسانيات النقدية critical linguistics والنقد اللساني linguistics criticism؛ فالمصطلح الأول يشير إلى ذلك الفرع اللساني الذي نشأ في أواخر القرن الماضي، والذي يهدف إلى نقد النظريات اللسانية وبخاصة تيارها الشكلي الذي ينأى عن كشف علاقات القوة المستترة والعمليات الأيديولوجية الفاعلة في النصوص المكتوبة أو المنطوقة، وإلى كشف التحيزات الضمنية في خطاب هذه النصوص.. أما النقد اللساني فتنضوي تحته تلك الدراسات التي تنشغل بتطبيق النظريات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية، وعليه فالنقد اللساني أحد المجالات التي يمكن أن تقع تحت مجهر اللسانيات النقدية. وتتمثل القضية التي يريد هذا المقال مقاربتها في محاولة تقديم مساءلة نقدية لبعض التصورات التي دارت حول مدى كفاءة ما طرحته اللسانيات في سبيل إنجاز مشروع معرفي حول الخطابات الأدبية. فإذا كان التقابل بين ما سُمي باللغة الأدبية واللغة القياسية قام على أن هناك اختلافًا بين اللغتين في جهتين هما: البنية والوظيفة، "فمن حيث البنية اعتُبر العدول – على مستوى النحو أو على مستوى الصورة المجازية- هو المشكّل الجوهري للغة الأولى، ومن حيث الوظيفة اعتُبر أن الصدارة في اللغة الأدبية هي للوظيفة الجمالية".

ويكتب عباس علي السوسوة عن "تطبيقات عربية على نحو النص" متأمّلاً في تطبيقات لباحثين عرب على النحو النصي أو لسانيات النص.

ويكتب إدريس الكريوي عن "المنهج الاستشراقي في تاريخ الأدب والنقد"، فيعالج نشأة الاستشراق، ومفهوم الأدب حسب منهج المستشرقين في التاريخ الأدبي، ويدرس تقسيم عدد من المستشرقين لعصور الأدب العربي؛ فالمستشرق الانجليزي جب يقسمه إلى عصر بطولي وعصر توسُّع وعصر ذهبي وعصر فضي وعصر مملوكي. ويقسمه نيكلسون إلى سبعة عصور: العصر الحِمْيَري، وعصر ما قبل الإسلام، وعصر الرسول، وعصر الخلفاء، والعصر الأموي، والعصر العباسي، والعصر الحديث. ويلاحظ الباحث أن هذا التقسيم "لا يختلف عن تقسيم بروكلمان، وسيؤثر في كثير من مؤرخي الأدب العربي خاصة شوقي ضيف". ويتوقف الباحث عند تقسيمات بروكلمان وبلاشير، ثم ينتقل إلى جهود المستشرقين في مجال النقد الأدبي فيدرس المنحى النقدي عند بروكلمان، وبلاشير، والمستشرق الإسباني الكبير غارسيا غومس في كتابه عن الشعر الأندلسي.

ويضم العدد ثلاث دراسات تتناول الإسهام النقدي لعبد الله الغذامي، ودراسة عن "الرؤية النقدية لدى علي عشري" كتبها محمد عبد العزيز الموافي، ودراسة ليوسف وغليسي عن "فقه المصطلح النقدي الجديد"، يحاول من خلالها استبطان تجربة الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض.

وفي العدد أيضًا دراسة مهمة ومطولة لفتيحة عبد الله عن "إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي" يحاول التأكيد من خلالها "على أن جنس الرواية قد خضع للدراسة والتصنيف منذ فجر التنظير الروائي عند الغربيين الذين ابتدعوا هذا الجنس بمواصفاته الحديثة، أو العرب وغيرهم ممن جروا على منوالهم دون تغييب لتراثهم السردي الخصيب. وأن المعيار المضموني ظل هو الغالب في مختلف التصنيفات".

وأخيرًا يكتب عبد الإله قيدي عن "الخطاب النقدي ومعضلة التأصيل"، وقد حاول التعرض لبعض المفاهيم التي يتوصل إليها الناقد-الكاتب من خلال ممارسته للعملية الكتابية والوقوف بالتالي على مختلف السمات التي تبديها لغة النقد، كما حاول الإجابة عن السؤال: إلى أي مدى يمكن اعتبار النقد جنسًا أدبيًا ؟!

وكعادتها تزخر مجلة "نزوى" في عددها الأخير (إبريل ٢٠٠٥)، بالمقالات والدراسات النقدية، والمترجمات، والنصوص الإبداعية من شعر ونثر؛ ففي باب الدراسات نقرأ دراسة الناقد محمد المحروقي عن "الطابع الحسي للصورة الشعرية عند ابن المعتز، نحو تحديد دقيق لأنماط الصورة الشعرية" – وهي في الأصل فصل من رسالة دكتوراه بالإنجليزية من جامعة لندن بإشراف الناقد السوري كمال أبو ديب – وفيها يذهب إلى أن الصورة الشعرية لا بد أن تُبحث في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج لعملية عقلية، فقد ميز الجرجاني بين ضربين من المشابهة، الأول غير محتاج إلى تفسير وتأويل، والثاني متحقق بهما فقط على اعتبار أنهما أسلوبان للصورة الشعرية كلاهما متحقق وكلاهما شعري. و"اعتمادًا على طبيعة وجه الشبه وطرفي التشبيه في الصورة، فإن نمطين من الصورة يمكن تمييزهما وهما النمط الحسي والنمط المعنوي". لذلك فإنه يبحث هذه الظاهرة بشيء من التفصيل مع الإشارة إلى مدى حضور هذين النمطين في النقد الغربي. وهو يدرس الصورة الحسية وأنماطها، كما يدرس الصورة الذهنية أو العقلية، ويؤكد على أن "الصورة هنا تُفهم من خلال عمليات عقلية لا من خلال إحدى الحواس الخمس. ولهذا النمط من الصورة مستويان: بسيط ومركب".

ويقترح المحروقي في دراسته لإشكالية التمثيل أن تتحدد الصورة بالنظر إلى وجه الشبه والمشبه به. فيُنتج ذلك نمطين اثنين من الصورة، الأول حسي يرتكز أساسًا على مقارنات حسية، والثاني ذهني يرتكز على مقارنات بين مفاهيم وأفكار، وعليه فالتمثيل شكل بلاغي يحتاج إلى درجة عالية من التأويل، لأن تقنية التمثيل تختلف عن تقنية التشبيه البسيط والاستعارة التي

تعتمد على التفاعل بينما تعتمد تقنية التمثيل على الامتزاج. ويذهب الباحث إلى أن غلبة النمط الحسي للصورة وأسبابه أن هذا النمط لقي اهتمامًا كبيرًا عند الفلاسفة العرب والنقاد ومفسري القرآن القدماء وكان موضوعه أحد أهم الموضوعات التي كانت مثار الكثير من النقاش في الفترة الواقعة في القرنين الثالث والرابع الهجريين. وينتهي إلى أن أثر هذا الاتجاه يمكن أن يُرى أيضًا في أعمال النقاد المهمين من أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، فقد اعتبر الأولُ الطابع الحسي لعناصر الصورة أنها النمط الأصلي للمقارنة، أما الطابع الذهني فقد اعتبره متفرعًا عن الأصل. وقد أعطى الجرجاني أهمية خاصة لحاسة الإبصار عندما كان يوازن أعمال الشعراء والرسامين، فهما يقدمان أفكارًا ومواد بطريقة حيوية ومعبرة. أما القرطاجني — على الجانب الآخر — فقد أبدى تفهمًا كبيرًا للطبيعة الحسية للصورة وبشكل أدق للتأثير النفسي للصورة على المتلقي.

وفي دراسته عن "العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي" يذهب الباحث الكويتي عباس يوسف الحداد إلى أن الفقيه والصوفي كلاهما عاذل وعذول، ولهذه العلاقة المتوترة مظهران: أولهما مظهر اعتقادي يتجلى في رؤية كل منهما للعلاقة بين الحقيقة والشريعة، وبين فقه الظاهر وفقه الباطن، أما ثانيهما فيتمثل في تجليات هذه العلاقة في الخطاب الشعري كما تصوره القصيدة الصوفية. فعين الإصلاح عند العاذل هي عين الإفساد عند الصوفي، وفي هذا التباين علة تحول الصديق إلى عاذل، فقد ارتبط التحول في العلاقة بين الأنا والصديق العاذل بتحول الأنا نفسها من الثنوية إلى التوحيد، مما أوجب وقوع المباينة بين صاحب الظاهر وصاحب الباطن.

ويهدف هذا البحث إلى التوقف بالدراسة عند هذين المظهرين فيستجلي: أولاً أسس الخلاف بين النظرتين ويعيِّن الأصول الفقهية والشرعية التي يستند إليها الفقيه في موقفه من التصوف، ثم يعمد ثانيًا إلى الوجه الفني الذي ينعكس به هذا الخلاف في القصيدة الصوفية؛ ليستكشف صورة الفقيه في القصيدة والكيفيات التي اصطنعها الشاعر الصوفي لصياغة منطق العاذل الديني، والرد عليها بما يخضع للمقتضيات الشعرية لغة وصياغة وتصويرًا وتأثيرًا. ويتوقف الباحث عند قصائد من الشعر الصوفي لابن عربي وابن الفارض وأبي الحسن الششتري.

ويكتب المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن "أنطلوجيا فوكو"، وذلك انطلاقًا من نص صغير وحيد كتبه فوكو سنة ١٩٧٠، في مستهل الفترة التي بدأت فيها ملامح "الانعراج الجينالوجي"، وهو نص "مسرح الفلسفة" الذي كتبه فوكو تعليقًا على كتابي دولوز اللذين كانا قد ظهرا قبل ذلك بسنة وهما: "منطق المعنى"، و"الاختلاف والتكرار".

وفي قراءته لنص فوكو يرى بنعبد العالي أننا أمام أنطلوجيا تسعى إلى التحرر من العمق الأصلي كي تتمكن من التفكير في قوى الزيف بعيدًا عن كل نموذج، وفي لعبة السطوح. فما أبعدنا عن فلسفات التمثل والأصل والمرة الأولى والتشابه والمحاكاة والوفاء والأمانة... لكن ما أبعدنا عن ميتافيزيقا الجواهر، ذلك أن الاستيهامات لا تشكل امتدادًا خياليًا للعضويات، وإنما تعطي حيزًا مكانيًا لمادية الأجسام، والاستيهامات هي التي تشكل لا جسمانية الأجسام. ويدعونا فوكو ـ حسب قراءة بنعبد العالي ـ إلى إقامة ميتافيزيقا الحدث اللاجسماني ضد الوضعية الجديدة وخلافًا لفيزياء العالم.

ويكتب ناقد سوري هو مفيد نجم عن "الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح، التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي". ويكتب صلاح الدين بوجاه عن "بنية النص وبنية المجتمع في السرد الليبي الحديث" وذلك من خلال قراءة نقدية لبعض أعمال إبراهيم الكوني، وأمين مازن، وخليفة حسين عيسى، وتكشف أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة عن بنيات اجتماعية ثلاث هي على التوالي: بنية الصحراء، وبنية القرية، وبنية المدينة.

ويضم العدد بعض المقالات والدراسات المترجمة منها مقالة هيد جونتر عن "منهجية النظريات الأدبية"، ومقال روجيه-بول دورا "حول مفهوم التفكيك"، وحوار مع الفيلسوف الفرنسي الراحل جاك دريدا.

وفي باب المتابعات نجد قراءات نقدية لبعض الأعمال الإبداعية؛ فهناك قراءة عبد الرحمن مجيد الربيعي لرواية "ألعاب الهوى" للكاتب المصري وحيد الطويلة وهي عمله الروائي الأول بعد مجموعتيه القصصيتين "خلف النهاية بقليل"، و"كما يليق برجل قصير".

ويكتب عبد الكريم برشيد عن "السيد حافظ وكيمياء التجريب"، فهو يرى أن السيد حافظ في كتابته المسرحية التجريبية يمثل التلاقي بين كل المتناقضات المختلفة، فهو تجريبي من حيث شكلانيته المشهدية وهو ملتزم فكريًا وسياسيًا في مضامينه الإبداعية وهو طفل بروحه وعالم بفكره وهو مفكر وصانع ماهر وهو شاعر وتقني وهو مصري جغرافيًا ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة... وهو مسرحي سبعيني، ينتمي أساسًا إلى جيل النكسة ولكنه لم يسجن نفسه في حقبة تاريخية معينة ولا في جيل من الأجيال ولا في خطاب مسرحي مقولب ومحدد الأبعاد. ويتوقف سريعًا عند بعض ما جاء في نصوصه المسرحية مثل "الخادمة والعجوز"، و"امرأتان"، ويلتفت إلى إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية وما تكشف عنه من اعتراف بالفضل لأهل الفضل عليه؛ ففي بداية مسرحية امرأتان يكتب: "عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح"، وهو يهدي هذا النجاح إلى "الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية.. وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها".

هذا إلى جانب النصوص الإبداعية التي تأتي في مقدمتها افتتاحية رئيس التحرير الشاعر سيف الرحبي بعنوان "قطارات بولاق الدكرور"، راسمًا صورة زاخرة بالحيوية، تظهر في خلالها ملامح من أحد أحياء القاهرة، وتحمل بين طياتها رؤى شعرية تستحضرها تجربة الشاعر الكاشفة عن إيقاع مكثف يتولد من مشهد غني بالثنائيات الضدية والمفردات الكونية، والتي يقول فيها:

السحب تمضي بيننا كثيفة ثقيلة
والأرض توقفت عن الدوران، متجمدةً
كشاهدة قبر بين خرائب ومجرات
والزمن يتكور على نفسه، أفعى لا نهايةَ
لزحفها الأسطواني كأنما العَوْد الأبديُّ
هو التجسيد الأعلى للعقاب

...

في هذا اليوم العاصف
تحت سماء القاهرة
ألمح الشبح خلف الزجاج
في شارع الزهراء،
كان يمشي بطيئًا متثاقلاً
كأنما الأرض تربض على كاهله
كأنما الثقلان.
وحيدًا في حلْكة الدروب
يمضي نحو حي بولاق القريب
الذي سيصله متأخرًا
وربما لن يصل

وتبتلعه دوامة الريح.

وتأتي افتتاحية عدد شتاء ٢٠٠٥ من مجلة "الكرمل" في رثاء المفكر الفلسطيني هشام شرابي الذي انضم إلى قائمة الراحلين: إدوارد سعيد، وإبراهيم أبو لغد، وحنا بطاطو، وغيرهم من أبناء جيله الذين كانت النكبة تجربتهم التكوينية الأولى ثم جمعت بينهم تجربة العلاقة بالغرب.

ويضم العدد ملفًا عن الزعيم التاريخي الراحل للشعب الفلسطيني ياسر عرفات "العائد من تأويلات إغريقية والذاهب إلى امتحان التاريخ"، وآخر عن شاعر سوريا ممدوح عدوان الذي غيبه الموت أيضًا؛ فيكتب محمود درويش في رثائه تحت عنوان "كما لو نودي بشاعر أن انهض":

"على أربعة أحرف يقوم اسمك واسمي، لا على خمسة. لأن حرف الميم الثاني قطعةُ غيار قد نحتاج إليها أثناء السير على الطرق الوعرة."

كما يكتب الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور عن "ممدوح عدوان وصورة المشهد الثقافي".

والملف الثالث عن الأديبة النمساوية ألفريده يلينيك الفائزة بنوبل للآداب ٢٠٠٤.

يبقى بعد هذا وقبل ذاك، باب المقالات والدراسات النقدية؛ فيكتب فيصل دراج عن أدب السيرة الذاتية عند حسين البرغوثي (١٩٥٤ — ٢٠٠٢) من خلال كتابيه: "سأكون بين اللوز"، و"الضوء الأزرق".

ويكتب محمد برادة تحت عنوان "الكتابة والحرية ومواجهة الانهيار" عن الشكل الروائي وعن علاقته بالرواية وتجربته الخاصة نقدًا وإبداعًا، ويتوقف طويلاً محاولاً تمييز تجربتين كبيرتين في إنتاج هذا الشكل الأدبي هما: التجربة الأوروبية والتجربة العربية، ويقول: "وجدتني أقارن بين تجربة الأدب الأوروبي في مواجهة تحلل الذات، وبين وضعية الأدب العربي الحداثي المحاصر بمحيط نهيلي وغياب مطلق للذات الفاعلة. ويخيَّل إليَّ أن ما يعمِّق الأزمة عندنا، خلافًا لأوروبا، هو أن الذات الفاعلة لم يُتح لها التبلور والاستقلال النسبي عبر مفهوم الفردانية الإيجابية التي كانت دعامة أساسية في الشكل السياسي المنبني على أفراد ملموسين يؤثرون في توجيه المجتمع وربطه بالتشييد المادي والأخلاقي والثقافي لعالم غير مسبوق يكون فيه الناس الوسيلة والغاية". وينتهي إلى القول: "إذا كانت تجربة أزمة الذات في أوروبا قد أدت إلى قطيعة بين الإنسان والعالم وإلى نهيلية تُسوِّي بين الفعل وعدمه، فإن أزمة ذاتيتنا الفردية والدولتية عملت على إيجاد قطيعة بين الأدب ومرجعية المتخيل الوطني، بين الأدب وأيديولوجيا الدولة المتسلطة المعتمدة على اللغة الآمرة".

وأخيرًا يكتب علي الشوك عن إعادة اكتشاف ستندال الروائي الفرنسي صاحب "الأحمر والأسود"، و"لا شارتيروز دى بارم".

· وفي عددها الصادر في مارس ٢٠٠٥ تحتفل مجلة "الرافد" بالمسرح، من خلال ملفها الرئيسي؛ والذي يتضمن العديد من الرؤى والدراسات لجهة الإبداع الإنساني الخلاق، وفي تطواف متنوع شمل المسرح العربي والعالمي، فيترجم محمد هاشم عبد السلام مقالة "لماذا نقرأ المسرحيات؟" لإدوارد إلبي مؤلف مسرحية "من يخاف فرجينيا وولف". ويرد إدوارد إلبي على سؤال عن دور الكاتب المسرحي فيقول: حسنًا إن دور الكاتب المسرحي اليوم هو الإمساك بمرآة ورفعها للناس وجعلهم ينظرون فيها، وإذا لم يعجبهم ما يرونه فيها فليس عليهم الفرار ولكن القيام بالتغيير.

ويكتب محمد غباشي عن "الظواهر المسرحية عند العرب"، كما يكتب جان ألكسان عن "أبو خليل القباني رائد المسرح العربي"، وتكتب عواطف نعيم عن "حداثة وسائل الاتصال وآفاق الفتور والانحسار"، ويكتب محمود إسماعيل بدر عن مسرح الجنوب الأمريكي وشعاره: لنتحرر من

أمريكا. أما عبد الصاحب نعمة فيكتب عن "حفريات المخرج في النص" ويقول: تهدف هذه الدراسة إلى تفكيك وتشكيل النص المسرحي عبر قراءة إخراجية جمالية، وتحيله إلى علامات صورية شكلية قابلة للتنفيذ والتصور العلاماتي الذي يضع نفسه بموازاة الخطة الإخراجية التقليدية ويكون من الناحية الجمالية بديلاً عنها بدلالة علامات التحفيز والإشارة البنيوية الكامنة في النص الذي هو مشروع لحل المشكلة بنيويًا.

وفضلاً عن مقال لعمر عبد العزيز في وداع الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر، يضم العدد حوارًا مطولاً مع الكاتب المسرحي ألفريد فرج وهو أحد المبدعين الكبار الذين أثروا في تطور الكتابة المسرحية العربية والمسرح عمومًا حيث كان من أوائل الذين جهدوا لاكتشاف واستخدام التراث العربي وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة في المسرح ومحاولة ربطه باتجاهات المسرح الأوروبي الحديثة، كما حاول أن يجعل من المسرح وسيلة للمعرفة والمتعة. يقول ألفريد فرج: كل فن هو مغامرة، إما ينجح أو لا، إما أن يمس مشاكل الجمهور أو لا، وفي كل الأحوال فإن المغامرة موجودة. ولكن حاجتنا للتراث قد تكون أكبر من حاجة الجمهور الأوروبي للتراث، لأن الأوروبي له كلاسيكياته بدءًا من المسرح الإغريقي حيث وجود مسرحيات كلاسيكية مثل أوديب وأنتيجونا وأجاممنون أو مسرحية الضفادع لأرستوفان أو مسرحيات أسخيلوس، وبعد ذلك شكسبير الذي منح المسرح آفاقًا جديدة.

ويكتب رمضان بسطاويسي دراسة عن "الوجه الآخر من الدراسات المستقبلية: المستقبل من منظور الفلسفة"، ويرى أنه يمكن أن نحدد ثلاث مراحل في تاريخ الإنسانية في التفكير المستقبلي: فالمرحلة الأولى تتميز بالتفكير الخرافي، أو البدائي حين كان يلجأ الإنسان إلى المنجمين والعرافين لقراءة مستقبل الفرد، أو تحديد ما هو آت، دون النظر للشروط الاجتماعية التي يحياها، والتي يمكن من خلال تحليلها الوصول إلى تصور مبدئي للمستقبل.. والمرحلة الثانية هي مرحلة التفكير العلمي في المستقبل التي واكبت عصر النهضة فنجد لدى ليوناردو دافنشي صورًا وتخطيطًا أوليًا لكثير من مظاهر الحياة في المستقبل، وهذه الفترة التاريخية وما أعقبتها ارتبطت بالكشوف الجغرافية ومعرفة مناهج وطرق في التفكير لم تكن مألوفة من قبل.. والمرحلة الثالثة تتميز بأنها تقدم صورة علمية للمستقبل، وهي تقوم على تصورات للمستقبل مختلفة عن التصورات السابقة، فالدراسات المستقبلية السابقة كانت تقدم صورة المجتمع الإنساني في زمن قادم على أساس المعطيات الموجودة حاليًا، ويقوم الباحث بتصور تطورها في مسارات معينة، بينما التفكير الراهن في المستقبل يُقدم على افتراض حدوث طفرات تكنولوجية وعلمية تؤدي إلى تغيير ملامح المجتمع الدولي.. ويتابع بسطاويسي: يمكن من خلال تحليل المراحل الثلاث أن نقسم المجتمعات البشرية إلى مجتمعات تنتمي للماضي، لأنها تنظر للمستقبل عبر أدوات تقليدية وتعتمد على المنجمين والعرافين والكهان، ومجتمعات تنتمي للحاضر وهي التي تعتمد على التخطيط لبناء مستقبلها، ومجتمعات تنتمي للمستقبل تلك التي تعمل في نطاق بناء وسائل تنتمي للمجتمعات ما بعد الصناعية. ويخلص بسطاويسي إلى تمييز طريقتين في التفكير في المستقبل: الطريقة الأولى ترى في المستقبل امتدادًا للحاضر ولذلك فهي تركز على دراسة الحاضر وخصائصه بوصفه تخطيطًا للمستقبل، لأن ما نصنعه اليوم نجني ثماره في الغد، وهذه الطريقة في التفكير هي التي يعرفها العالم الثالث.. والطريقة الثانية ترى المستقبل في ضوء حدوث تغيرات عميقة في مجال التكنولوجيا والمجتمع في الزمن القادم على أساس المعطيات حاليًا التي تقوم بتصورها خلال مسارات معينة يتم الوعي بها بشكل مسبق. وينتهي الكاتب إلى أن الاستشراف الصائب للمستقبل لن يتم دون شبكة متكاملة ومترابطة من المعلومات الدقيقة والتفصيلية عن هيكل المجتمع وشرائحه وميوله الفكرية والثقافية وتوقعات أفراده وجماعاته المختلفة تجاه المستقبل، فعلينا أن نتذكر دائمًا أن المستقبل

فعل إرادة بشرية أولاً وأخيرًا.

وفي ملف عن أدب السيرة الذاتية يكتب أحمد محمد سالم عن "ترحالات يحيى الرخاوي" وهي لون من أدب السيرة الذاتية آثر المؤلف أن يسميه "أدب المكاشفة".

ويكتب محمد قرانيا عن السيرة الذاتية للمفكر المغربي محمد عابد الجابري "الحفر في الذاكرة" وهو عنوان يشير إلى الحركة الرأسية في الزمان بالعودة إلى الطفولة والشباب — وكان الجابري قد قرر كتابة سيرته الذاتية بمناسبة بلوغه الستين، مستمدًا من خبرته في مجال اللغة والأدب والفكر مزيدًا من الوعي بالوجود – ومع ذلك لا تغيب عن الجزء الأول الحركة الأفقية في المكان؛ فقد نشأ الجابري يتيمًا وتربى تربية ريفية في منطقة الواحة في الجنوب الشرقي من المغرب على خط الحدود الجزائرية المغربية، حيث ولد فيها بعد طلاق أمه بشهور، وتربى في كنف أخواله، ثم انتقل إلى الدار البيضاء لاستكمال الدراسة الثانوية. بعد ذلك غادر المغرب إلى سوريا والتحق في دمشق بالجامعة السورية. ويقول قرانيا: "يخُصُّ الجابري دمشق بحديث ممتع، أشبه بحديث شاب عاشق يسترجع ذكريات لحظات نشوة عاشها مع حبيبته الأولى، فالشام هي التي احتضنت فترة خصبة من شبابه في الخمسينيات من القرن الماضي حين التحق طالبًا في الجامعة السورية مع من قَدِمَ من طلاب المغرب العربي، حيث تعرّف إلى الشام الجميلة ووقف على بدايات النهضة الثقافية والفكرية، وعاش مرحلة انبثاق المد القومي الذي أجّج الشعور في نفوس الطلبة في بدايات عهد الاستقلال الوطني في سوريا. وما إن يعود إلى المغرب حاملاً شهادة الجامعة السورية حتى يبادر مع رفاقه الخريجين الجامعيين طلبة التيار العروبي والقومي في الثقافة لمناهضة الاستعمار الفرنسي الذي كان يربض على أرض وطنه".

ويحفل العدد ١٢/١١ من مجلة "ثقافات" التي تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، بعدد من الدراسات الجادة؛ فيكتب عبد الكريم حسن الافتتاحية منوّهًا عن عمر المجلة التي ولدت قبل ثلاث سنوات: "سنوات ثلاث تمضي، وتمضي معها ثقافات قدمًا إلى الأمام". ويكتب ناصر الدين الأسد "مقدمة لدراسة اللغة وهوية الأمة"، ويكتب محمد صابر عبيد دراسة "في تقانات الحكاية الجديدة" عند القاص العراقي محمد خضير، ويكتب رشيد برهون عن "الترجمة الشعرية وغوايات النسب الشعري"، ويحاول الإجابة عن سؤال: هل يمكن ترجمة الشعر؟ ويتابع: انطلاقًا من هذا المكان القلق، مكان تولد الأسئلة وتناسلها عبر الترجمة يمكن قراءة تجربة قصيدة النثر في علاقتها بترجمة الشعر إلى اللغة العربية. وقد لاحظ الشاعر الفرنسي أراجون أن انتصار الشاعر الإنجليزي كولردج لفكرة استحالة الشعر تزامن – من باب المفارقة — مع ظهور قصيدة النثر لأول مرة في الأدب الفرنسي بفضل ترجمات الأشعار الرومانسية الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية. وهو أمر يبيّن بطريقة غير مباشرة العلاقة الوطيدة بين ترجمة الشعر واستنبات قصيدة النثر.

ويكتب لؤي حمزة عباس عن "صورة الآخر في الخطاب القصصي العربي القصير"، من خلال دراسة نموذجين قصصيين؛ الأول "حيرة سيدة عجوز" ١٩٨٢ لمهدي عيسى الصقر، والثاني "في حديقة غير عادية" ١٩٨٤ لبهاء طاهر، ويخلص الكاتب إلى أن الخطاب عند مهدي وبهاء ينطلق من أرض مشتركة سبق أن تفحصها الخطاب الروائي العربي وسنَّ فيها أخلاقيات كتابة وتقاليد غدت مع مرور الوقت وتوالي النصوص خصائص وموجّهات للخطاب السردي العربي في استعادته موضوعة المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب، لذا ليس من الغريب أن يتحرك هذان الخطابان، ابتداءً، من مسلمات روائية: البطولة الذكرية الشرقية يقابلها حضور أنثوي غربي، والذهاب إلى الغرب أو الفضاء الأجنبي بوصفه مجالاً للمواجهة والمحاورة والصراع، وإن تغيرت سمات هذه المسلمات وانحرفت خصائصها بعض الشيء.

وعن كلية الآداب-جامعة البحرين أيضًا يصدر العدد الجديد (8,7) من مجلة "أوان" ويضم الجديد من الدراسات والقراءات النقدية والترجمات؛ فيكتب عبد الله إبراهيم عن "الإسلام والسرد" وهو فصل من "موسوعة السرد العربي"، ويكتب مصطفى الحسناوي عن "فوكو وموت الإنسان"، ويكتب سامي أدهم: "نحو نقد جديد، الكاوس والتشظي" إذ تعتمد الكاوسية على الخصائص التالية: لا نهائية مسطح المحايثة الذي يضم تصورات الفكر، ثم لا انعكاسية سهم الزمن وصيرورة الحدث ولا استقراريته، والحساسية المفرطة التي تباعد بين الأحداث الإحصائية بطريقة أُسِّيّة وذلك من خلال خلل طفيف جدًا في مجرى الإحداثيات.. فالرؤية الفيزيائية الحديثة ستنعكس حتمًا على الدراسات الفكرية الفلسفية وعلى الدراسات النقدية وعلى نظرية النقد الحديث، وعلى تجاوز البنيوية والشكلانية والتفكيكية.. فبعدما نشأت السيميولوجيا وتطبيقاتها السيميوطيقية في دراسة النص ودراسة علاماته، لم يعد مقبولاً دراسة النص بالطرق التقليدية من شكلانية وبنيوية وتفكيكية ولم يعد مقبولاً استعمال المناهج القديمة بعدما أصبح الكمبيوتر يقدم تشكيلات متشظية تفوق في جمالها وغموضها الرسم التجريدي المعاصر، كذلك فإن دراسة النص أو الخطاب الفلسفي أو اللغوي سوف يخضع لدراسة متأثرة بالعلوم والتكنولوجيا المتفوقة الحديثة "إذ لم يعد النص نصًا طوليًا بل أصبح حدثًا متشظيًا متشعبًا مليئًا بالتناص". ودراسة السيميوز من خلال الدال والمدلول وعلاقة الدلالة عند بيرس أو أكو تظهر بأن العملية الدلالية لا نهائية، وأن تفرعاتها اللامتناهية تؤسس لكاوس له خصائص تشبه خصائص الكاوس العلمي، مع بعض التعديلات النظرية.

وتترجم خالدة حامد لجون ستوري: "ما الثقافة الشعبية"، وهو فصل من كتاب "مقدمة في النظرية الثقافية والثقافة الشعبية". ويترجم علي حاكم صالح مقالاً لجادامر عن "مارتن هيدجر في عيد ميلاده الـ٨٥". كما يكتب محمد الأشهب عن "تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية".

ويضم العدد ترجمة حوار أجرته مجلة "ماجازين لتيرير" مع المفكر الفرنسي روني جيرار الذي يعرّف نفسه بأنه عالِم أنثروبولوجيا الظاهرة الدينية.

كذلك ضم العدد مقالين عن كتابين للناقد المصري مصطفى ناصف؛ فيكتب "لحسن موهو" عرضًا لكتاب "بعد الحداثة صوت وصدى"، ويكتب جواد الرملي عرضًا لكتاب "نظرية التأويل".

وهكذا فإن المجلات الثقافية العربية تنجح في طرح العديد من القضايا الفكرية والأدبية، مما ينبئ عن حراك فكري وثقافي يؤسس لرؤى متجددة، ساعيًا في جد ودأب نحو التواصل مع ثقافة العصر بإيقاعه المتسارع.

ف سبع رسائل

ماهر شفيق فريد

الخارق للطبيعة بوصفه عنصرا بنائيا فى شعر صمويل تيلور كولردج القصصى [1]:

تتناول هذه الرسالة ثلاثا من قصائد الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) هى: "أنشودة الملاح الهرم"، و"كرستابل"، و"قوبلاى خان" من زاوية استخدامها للعنصر الخارق للطبيعة وعلاقتها بالقصص القوطى الذى راج فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.

وتبدأ الرسالة بتقرير الأهمية التى كان كولردج - شاعرا وناقدا ومفكرا فلسفيا ودينيا - يوليها للعنصر الخارق للطبيعة، وذلك ردا على الفلسفة المادية والنزعة الآلية التى غلبت على قسم كبير من فكر القرن الثامن عشر. لقد أكد خصيصة السر التى تتسم بها الروح الإنسانية وقواها التخيلية الخلاقة.

وقد أدى تصارع الأفكار فى عصر التنوير إلى بزوغ أجناس أدبية جديدة، منها الرومانس القوطى الذى يستخدم عناصر الرعب والبشاعة لإلقاء الضوء على الزوايا الخفية من الوجود والمناطق الغريزية المظلمة فى روح الإنسان. ولا أدل على اهتمام كولردج بهذا النوع من الأدب من أنه كتب مراجعات لروايات بعض كتابه مثل ماثيو ("الراهب") لويس وآن رادكليف، حيث يدور الحدث الروائى بين زنزانات وقلاع قديمة وبيوت مهجورة وقرب شاطئ البحر وفى كهوف.

وتركز الرسالة على قصائد كولردج الثلاث الكبرى التى أخرجها فى العقد الثانى من عمره. وتستخدم هذه القصائد خيوط خوارق الطبيعة فى تصوير مهادها ورسم شخصياتها وتوجيه أحداثها. وتشترك كلها فى أنها تدور فى أماكن بعيدة وأزمنة ماضية: فالملاح الهرم يبحر حول مناطق قطبية فى بحار مجهولة. و"كرستابل" ترتد بنا إلى العصور الوسطى حيث قلاع يعيش فيها بارونات وشعراء منشدون. و"قوبلاى خان" تدور أحداثها فى مدينة زانادو الشرقية حيث "الغابات قديمة قدم التلال" و"ألف، النهر المقدس، يجرى / خلال كهوف لا يحيط بأبعادها إنسان / ليصب فى بحر لا تشرق عليه شمس".

وتوضح الباحثة أن القصائد الثلاث تشتمل على نبوءات ورقى سحرية وكوابيس ورؤى آسرة وأصوات غامضة وأحداث تستعصى على الفهم. إن بطل "الملاح الهرم" يقتل طائر القطرس الذى

يتبرك به الملاحون، ويتعين عليه أن يكفر عن فعلته هذه. وبطلة "كرستابل"، بخلاف الملاح الهرم، لا تقارف ذنبا ولا تلعب دور الفاعل وإنما هى مفعول به. لقد ذهبت إلى غابة تصلى من أجل عودة حبيبها سالما، وهناك التقت بجيرالدين الشريرة التى تتسبب فى كل ما يحيق بها من شر على طول مجرى القصيدة. و"قوبلاى خان" قصيدة حلم، موضوعها الخيال والخلق : خلق إنسان وخلق شاعر.

ويتطلب تصوير العنصر الخارق مقدرة قصصية، وهو ما توَفَّر لكولردج : وقد وضع هذه المقدرة فى خدمة غرض فكرى يميزه عن كتاب الرومانسات القوطية. ويتمثل هذا الغرض فى إبراز مجاوزة الروح الإنسانى لمادية الوجود الزمنى وفيزيقيته. لقد نظر إلى الخارق للطبيعة على أنه جزء من كل أكبر، وسعى إلى تقديمه بصورة حقيقية مقنعة. ومن التقنيات التى استخدمها كولردج : وضع الأحداث فى أزمان وأماكن بعيدة، والوصف الحاذق المستخفى للأصوات الخارقة للطبيعة، والتقديم التدريجى للعنصر الخارق للطبيعة، والوصف الواقعى لمناظر الطبيعة؛ مما يُجمد أى ميل قد يستشعره القارئ إلى تكذيب ما يقرأ، والجو الحالم، وتقديم حلم داخل حلم، واستخدام الخيال والرموز. وكان من شأن هذا كله أن يميل بالقارئ إلى تصديق ما يقوله الشاعر، على مجانبته المألوف والعادى.

وتتألف الرسالة من أربعة فصول هى: (١) العنصر الخارق للطبيعة فى القرن الثامن عشر، (٢) أنشودة الملاح الهرم، (٣) كرستابل، (٤) قوبلاى خان، وخاتمة، وثلاثة ملاحق بنص القصائد المدروسة، وببليوجرافيا. وهى تنهج نهجا تحليلياً يرمى– كما يوضح عنوانها– إلى إبراز العنصر الخارق للطبيعة بوصفه عنصراً بنائياً فى القصائد الثلاث.

وقد أحسنت الباحثة صنعًا بتقديم المهاد الفكرى والفنى العام لعصر كولردج فى فصلها الأول، ومكنها تركيزها على ثلاث قصائد– هى أعظم منجزات كولردج الشاعر– من تعمق موضوعها والغوص على أبعاده.

وتنتهى خاتمة الرسالة إلى أن كولردج كان معنيا فى هذه القصائد بأن يقدم رؤية أخلاقية شعرية فلسفية للحياة، تتضمن أشواقاً غامضة ومعاناة خفية ومواجهة بين العناصر السارة والمكدرة فى حياة الإنسان. إنه يمسرح العناصر اللاعقلانية واللاشعورية فى الوعى، ويضفى طابعا رمزيا على القطرس، وجيرالدين (فى قصيدة "كرستابل")، ونهر ألف. وهو يبدأ كل قصيدة من القصائد الثلاث بوصف للعالم الطبيعى، ثم يتطرق من ذلك تدريجيا إلى عالم ما وراء الطبيعة. وتنتهى القصيدة بعودة إلى عالم الطبيعة فى حالة "الملاح الهرم" و"كرستابل"، على حين تظل "قوبلاى خان" شذرة ناقصة.

وأفادت الرسالة من كتابات كولردج النثرية مثل كتابه "سيرة أدبية"، ونقده الشكسبيرى، ورسائله الصادرة فى ستة مجلدات (١٩٥٦-١٩٧١).

وأبرزت الرسالة دين كولردج (الذى كان قارئا نهما لا تنقع له غلة) لأعمال فلسفية وأدبية سابقة مثل محاورة "إيون" لأفلاطون، وقصيدة ملتن "الفردوس المفقود"، وقصيدة كراشو "القديسة تريزا".

وفى الرسالة هفوات قليلة كالخطأ فى تهجئة اسمى الشاعرين شلى Shelley وإدموند سبنسر Spenser وقد تم تنبيه الطالبة إلى ذلك لتصحيحه.

والرسالة مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة، وترتيب الأفكار منطقى يؤدى بعضه إلى بعض، وهى تدريب حسن على كتابة رسالة الدكتوراه فى المستقبل.

كتابة السيرة الذاتية عند طه حسين وفيد مهتا[٢]

السيرة الذاتية جنس أدبى يقدم الحياة كما عاشها فرد من الأفراد إزاء خلفية تاريخية

اجتماعية. فهوية المؤلف هي بؤرة الاهتمام هنا. وبوسع القارئ أن يجد فيها تعبيراً مركزاً عن طبيعة الفرد وصورة العصر في مختلف الأزمان.

وترمي هذه الرسالة إلى استكشاف الطريقة التي يدرك بها الكاتب ذاته والبيئة المحيطة به ويعبر عنهما، وكيف أثر كف البصر في طريقة تفكيره وتعبيره. والنصوص المختارة للدراسة هي: "الأيام" (١٩٢٩-١٩٥٥)، و"أديب" (١٩٣٥)، لطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)، و"وجها لوجه: سيرة ذاتية" (١٩٥٧)، و"التجوال في شوارع هندية" (١٩٦٠)، و"فيدى" (١٩٨٢)، و"أصوات-ظلال العالم الجديد" (١٩٨٦)، للكاتب الأمريكي، هندى المولد، فيد مهتا (ولد ١٩٣٤).

وتركز الدراسة اهتمامها على الكتابة والسرد، ولا تعالج السياق التاريخي والثقافي والأدبي للكاتبين وإنما تعالج نصوصهما على أنها نصوص أدبية فحسب.

لقد ولد طه حسين في قرية قرب المنيا في ١٤ نوفمبر ١٨٨٩. كان السابع بين ثلاثة عشر طفلا في أسرة تنتمي إلى الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة. وفي سن الطفولة أدت إصابته بعدوى في العين والمعالجة الخاطئة لها إلى فقدان بصره في سن الثالثة.

أدخله أهله الكُتّاب، ثم التحق فيما بعد بجامعة الأزهر حيث ضاق ذرعا بالجو المحافظ وطرق التدريس فيه. وفي ١٩٠٨ التحق بالجامعة المصرية المفتتحة حديثا، وفي ١٩١٤ حصل على الدكتوراه بأطروحة عن الشاعر والفيلسوف أبي العلاء المعرى. وابتعث إلى فرنسا للدراسة. وعند عودته عين- في ١٩١٩- أستاذا للتاريخ بالجامعة المصرية.

وتندرج كتابات طه حسين تحت ثلاثة أقسام : دراسات في الأدب العربي والتاريخ الإسلامي وأعمال أدبية إبداعية ذات محتوى اجتماعي يرمي إلى محاربة الفقر والجهل؛ ومقالات سياسية. ومن خلال موقعه عميداً لكلية الآداب بالجامعة المصرية ثم وزيراً للمعارف جعل التعليم كالماء والهواء لكل مصرى.

أما مهتا، فولد في لاهور بإقليم البنجاب. فقد بصره في سن الثالثة من جراء الالتهاب السحائي، وقضى أربع سنوات- ابتداء من سن الخامسة- في مدرسة للمكفوفين في بومباى. ومن الهند سافر إلى أركانساس حيث التحق بمدرسة للمكفوفين، ثم درس في جامعتي أكسفورد وهارفرد، وفيما بعد انضم إلى هيئة تحرير "ذا نيو يوركر" وهي تنشر مقالاته منذ عام ١٩٦١.

ومهتا معروف بتعليقاته الحاذقة على المجتمع الهندى. لقد تغلب على إعاقته إلى أن غدا واحدا من أكثر رجال الأدب في عصرنا متعدد الجوانب. كتب عن كثير من الأحداث والشخصيات في الهند وبريطانيا والولايات المتحدة، كما كتب في الفلسفة والدين واللغويات. وله واحد وعشرون كتابا، سبعة منها تؤلف سيرته الذاتية وعنوانها "قارات المنفى".

ويذكر الباحث أن موضوعه قد سبقت إلى دراسته فدوى ملطى دوجلاس في مقالة عنوانها "العمى في مرآة السيرة الذاتية" نشرت بمجلة "فصول" في ١٩٨٣، وعقدت مقارنة بين الكاتبين. وربما كانت هذه المقالة هي أول عمل يُعرّف القارئ العربي بفيد مهتا، وقد درست صاحبتها ارتباط العمى بالألم، والعلاقة بين الشرق والغرب لدى الكاتبين.

على أن الرسالة الحالية ليست معنية بهذا الجانب، وإنما هي معنية بالطريقة التي يعبر بها كاتب السيرة الذاتية عن نفسه لا بصريا وبصريا. إنه- إذا كان كفيفا- يرغب في أن يشعر القارئ بأنه كائن إنساني سوى، لا يحدث العمى اختلافا في حالته، ويستطيع أن يصف الناس والأشياء من خلال حواس أخرى غير البصر. كذلك تعنى الدراسة بتحليل تقنيات السرد وعنصر الفكاهة لدى طه حسين ومهتا.

وتقع الرسالة في أربعة فصول:

فالفصل الأول فحص لكتابة العمى بعامة، والفصل الثاني مناقشة للكتابة البصرية لدى

الأديبين. أما الفصل الثالث فتحليل لطرائق السرد واستخدام الضمائر الشخصية التي من قبيل "نحن" و"أنا" و"أنت". والفصل الرابع والأخير دراسة لحس الفكاهة لدى الكاتبين، كما يتجلى في ملاحظتهما طرق الكلام وإساءة النطق والإبهام اللفظي، فضلاً عما هو مثير للضحك في المظهر الشخصي والتصرفات والمواقف.

ويلخص الباحث في خاتمته أوجه الشبه والاختلاف بين طه حسين ومهتا، منتهيا إلى أنهما لم يفيا بتوقعات القارئ أن يجد لديهما تفسيرا لمعنى العمى وكيف أنه علامة فارقة تميز صاحبها عن غيره.

المسرح السياسي: دراسة مقارنة بين داريو فو (١٩٢٦-....) وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)[٣]:

تقع هذه الرسالة في ١٢١ صفحة وتندرج في باب الدراسات المقارنة، حيث تنطلق الباحثة من تصور مؤداه أن الأدب المقارن فحص لأوجه الشبه والاختلاف بين كاتبين مختلفين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين. وعلى هذا الأساس تدرس الخيوط السياسية في مسرح الكاتب الإيطالي داريو فو والكاتب المصري توفيق الحكيم. وتتألف الرسالة من مقدمة، فأربعة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا. ويتناول كل فصل خيطا بعينه، على حين تناقش المقدمة طبيعة المسرح السياسي وتطوره التاريخي.

أما الفصل الأول فيلقي الضوء على الخلفية السيرية والثقافية لكلا الكاتبين: تعليمهما وحياتهما الخاصة والمؤثرات التي شكلت شخصيتهما. كذلك يناقش الفصل أعمالهما الأدبية بعامة، ويُحل كلاً منهما في مكانه من لوحة المشهد الأدبي في بلاده.

والفصل الثاني يوجه اهتمامه إلى تقنية من أهم تقنيات الكاتبين: نعني استخدام القناع: إنه عند "فو" ينحدر من مهرجي العصور الوسطى، وعند الحكيم يتوارى وراء رمز: الحمار. وفيما بين "المهرجين" و"الحمير" تسرى رسالة واحدة: إن مجتمعي الكاتبين حافلان بصور من الظلم والحكم الاستبدادي وآلام الشعوب التي تعاني. يتجلى هذا في مسرحية فو "أسرار كوميدية" (١٩٦٩) ومسرحية الحكيم "الحمير" (١٩٧٥).

ويتناول الفصل الثالث الهجاء السياسي الساخر لدى الكاتبين. إن كلاً منهما يكشف النقاب عن قبح السلطات السياسية وطغيان الدولة البوليسية، ويبين كيف يسيء المسكون بأعنة السلطة استخدام سلطاتهم ويتلاعبون بالجماهير التي منحتهم ثقتها، ويسلط هذا الفصل الضوء على مسرحية فو "موت فوضوي مصادفة"[٤] (١٩٧٠) ومسرحية الحكيم "مجلس العدل" (١٩٧٢).

والفصل الرابع والأخير يتناول مظاهر التوتر والالتزام في مسرح الكاتبين. إنهما يكشفان عن المشكلات القائمة في مجتمعيهما كغلاء المعيشة والبطالة والمرض ومشكلات الإسكان والتوترات الدينية. ففي مسرحية فو "لن ندفع! لن ندفع!" (١٩٧٥) وفي مسرواية الحكيم "بنك القلق" (١٩٦٦) يعي القارئ أو المشاهد حضور هذه المشكلات من زاوية نظر الكاتبين.

وفي "الخاتمة" توضح الباحثة أوجه الشبه بين الكاتبين: إيمانهما بالرسالة الاجتماعية للمسرح، ثورتهما على المفاسد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية وإساءة استخدام السلطة، دفاعهما عن حريات الفرد والجماعة، دعوتهما إلى السلام العالمي، مناداتهما بالعدل الاجتماعي.

ويشترك الأديبان في كونهما مراقبين اجتماعيين يتميزان بدقة الملاحظة وبراعة التشريح، وهما كاتبان ملتزمان ومنخرطان انخراطا صادقا في قضايا مجتمعهما من منظور سياسي، وإن كانت نبرة الالتزام عند فو أوضح منها عند الحكيم.

لقد سبق أن كتب نقاد ودارسون مصريون وعرب كثيرون عن الحكيم باللغة الإنجليزية (كتب، مقالات، ترجمات، أطروحات للماجستير والدكتوراه، مشاركات في ندوات علمية، الخ..) مثل الدكاترة والأساتذة: فخري قسطندي، فاطمة موسى محمود، رشاد رشدي، محمود المنزلاوي،

عبد المنعم إسماعيل، محمود اللوزى، رشيد العنانى، نوريس وليم متياس، هالة البرلسى، إخلاص عزمى، سامية خلوصى، حمدى السكوت، منى أبو سنة، داود بشاى، منح خورى وغيرهم. ولكن الرسالة، على قدر علمى، أول عمل يجمع بين الحكيم وداريو فو، وهو جمع موفق من شأنه أن يلقى الضوء على كلا الكاتبين، دون إغفال لنواحى الاختلاف بينهما.

وتمتاز الرسالة باستيعاب السياق الفكرى والشخصى للكاتبين : فهى تبين كيف كان فو رجل مسرح بالمعنى الكامل للكلمة: إذ اشتغل (إلى جانب التأليف المسرحى) مصمما لخشبة المسرح، ومصمم ديكور، وممثلا، ومخرجا، ومساعد مهندس معمارى، وممثلا صامتا (مايم)، كما تلقى الضوء على سنوات تدريب الحكيم وبدء انجذابه لعالم المسرح السحرى (فرقة الأخوين عكاشة، الأسطى شخلع، كامل الخلعى، ثم رحلته إلى فرنسا)، وتتتبع الباحثة، فى إيجاز غير مخل، أصول المسرح السياسى عند أرسطوفان وشكسبير وإبسن وبرخت.

والرسالة مزودة بعدد من الهوامش تلقى الضوء على بعض الأسماء أو المصطلحات وتنتهى ببليوجرافيا جيدة أفادت فيها الباحثة (إلى جانب المطبوع من الكتب والدوريات) من مواد شبكة الإنترنت.

ويؤخذ على الرسالة :

أ) عدد من الهفوات اللغوية والطباعية.

ب) عدم إفادتها من الترجمات الإنجليزية السابقة لأعمال الحكيم مثل ترجمة دنيس جونسون- ديفيز لمسرحية "سوق الحمير" وترجمة بيلى وايندر لكتاب الحكيم "عودة الوعى".

ج) ميل إلى التكرار يتضح فى "الخاتمة" التى تعيد ذكر الكثير مما ورد فى الفصل الأول.

والرسالة، بالرغم من هذه المآخذ، عمل علمى جيد، وإضافة إيجابية إلى دراسات الأدب المقارن.

تطور الرؤية الشعرية عند سيلفيا بلاث من البراءة إلى العنف [1]:

تتناول هذه الرسالة التى تقع فى ٢١٧ صفحة- إلى جانب ملحق للصور وملخص إنجليزى وآخر عربى- تطور الرؤية الشعرية للشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (٢٧ أكتوبر ١٩٣٢- ١١ فبراير ١٩٦٣) من البراءة إلى العنف. وتتألف الرسالة من: مقدمة، وأربعة فصول، وهوامش، وخاتمة، وببليوجرافيا.

ومنطلق الباحث هو ما لاحظه من أن شعر بلاث قد كان موضع عناية النقاد من منظورات مختلفة، وذلك منذ العقود الأربعة- أو نحو ذلك- التى تلت انتحارها. ولكن العناية بسيرتها الذاتية قد طغت فى كثير من الأحيان على العناية بشعرها. والرأى السائد بين جمهرة النقاد والباحثين هو أن قصائدها ذاتية الطابع لا تردنا إلى غير ذاتها، وأن موضوعها الرئيس هو أزماتها النفسية الشخصية.

ويختلف الباحث مع هذا الرأى السائد؛ إذ يرى أن المجال الذى يتحرك فيه شعرها أوسع نطاقا من ذلك بكثير. ويتتبع تاريخيا نمو رؤيتها ذاهبا إلى أنها موجهة إلى الخارج أكثر مما هى موجهة إلى الداخل وذلك عبر فصول الرسالة.

فالفصل الأول ("نظرة شاملة إلى حياة بلاث وفنها") يفحص العوامل التى أدت إلى سيادة النظرة المشار إليها أعلاه، مع إلمامه بسيرة الشاعرة وفنها الشعرى.

والفصل الثانى ("البراءة فى القصائد من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٥) يتتبع نمو خيوطها فى الفترة من ١٩٣٧-١٩٥٥ مع التركيز على خيط البراءة فى عملها ، والعلاقة بين الإنسان والعالم الطبيعى المحيط به، وعلاقات الجنوسة.

والفصل الثالث ("العنف فى القصائد من ١٩٥٦ إلى ١٩٥٩) يواصل فحص فكرها حتى عام

١٩٥٩ مع التركيز على القصائد التى يبرز فيها عنصر العنف، والشك فى المعارف المتداولة، ورفضها لفكرة المطلق، وموقفها من الثقافة الغربية.

والفصل الرابع ("الأبوية فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٣") يناقش تطور آرائها ومعتقداتها حتى تاريخ موتها، ويبين كيف انتهت إلى إدانة الثقافة الغربية باعتبارها تتسم بالطابع الأبوى التسلطى والنزعة إلى شن الحروب. ويؤكد الفصل دورها مصلحة اجتماعية وداعية إلى السلام، وخشيتها من التدهور الذى يهدد النظم السياسية والاقتصادية فى عالم اليوم.

وتمتاز الرسالة باستقلال النظر ووضوح الشخصية الفكرية للباحث، إذ تتصدى لدحض فكرة شائعة ونجح، إلى حد طيب، فى تقويضها وتقديم بديل لها؛ وإن كنت أرى أنه أسرف فى نفى الطابع الذاتى عن قصائد بلاث. فثمة فرق بين أن نقول إن ذاتها ليست موضوعها الوحيد (وهذا ما أراه) وبين أن نقول (كما يقول الباحث) إن ذاتها ليست واحدة من الموضوعات الرئيسة فى شعرها، فهذه مبالغة لا تصمد لمراجعة القصائد.

وقد أوضحت الرسالة أن أهم خيوط بلاث الشعرية هى: الطبيعة، والوحدة، والألم، والموت، والدمار، والقهر، والسياسة، والحرب.

وأحسن الباحث صنعا بالرجوع إلى نثر بلاث المتمثل فى روايتها "جرة الناقوس" وقصصها القصيرة ويومياتها ورسائلها إلى أمها وغيرها.

وعقدت الرسالة مقارنات كاشفة- وإن تكن أقصر مما ينبغى- بين بلاث وأدباء وفنانين آخرين مثل: صمويل بيكيت، وبليك، ووردزورث، والمصور الإنجليزى فرنسيس بيكون. وحللت عددا من قصائد بلاث مثل: "فراولة مرة"، "قصيدة لعيد ميلاد" (التى تعدها الرسالة، مصيبةً، نقطة تحول فى مجرى بلاث الشعرى)، "أزهار تيوليب"، "بابا" (التى ربما كانت أشهر قصائدها).

وقد استخدم الباحث طبعة "مجموعة القصائد" لبلاث وهى من تحرير تد هيوز (الناشر: هاربر ورو، نيويورك ١٩٨١)، وذيل الرسالة ببليوجرافيا جيدة تضم أهم أعمال الشاعرة وما كتب عنها فى الكتب والدوريات، وإن لم يحاول الاستعانة بشبكة الإنترنت مما كان خليقا أن يزيد مراجعه غنى ويجعلها أقرب إلى متابعة الجديد فى هذا الميدان.

ويؤخذ على الرسالة أنها لم تحاول الكشف عن دين بلاث- فى شعرها الاعترافى- لديوان الشاعر الأمريكى روبرت لويل "دراسات فى الحياة" (١٩٥٩) الذى كان رائداً فى هذا المجال. كما لم تحاول عقد مقارنات بين بلاث وشعراء اعترافيين آخرين مثل وليم سنودجراس وآن سكستون.

كذلك لا أعتقد أن الملحق الذى تنتهى به الرسالة- ويضم صوراً مأخوذة عن شبكة الإنترنت لفظائع الجيش الأمريكى فى العراق وقوات الاحتلال الإسرائيلى فى فلسطين- ذو صلة حقيقية بموضوع الرسالة، وليس مكانه بحثاً أكاديمياً يسعى إلى الإضافة المعرفية لا إلى استثارة العواطف القومية أو الدعاوى السياسية.

دراسة تأويلية للحوار الدرامى بين الذات والآخر فى مسرحيتى هارولد بنتر: "الأيام الخوالى" و"الأرض الحرام"(*)

ترمي هذه الرسالة إلى إلقاء الضوء على الصراع بين الذات والآخر فى مسرحيتين للكاتب المسرحى البريطانى المعاصر هارولد بنتر (ولد فى ١٩٣٠) هما "الأيام الخوالى" (١٩٧١) و"الأرض الحرام" (١٩٧٥).

وبنتر من طراز الكُتّاب الذين يغوصون في أعماق الشخصية، ويتسم الحدث عنده بمسحة من الغموض؛ لأنه يجنح إلى التكتم ويحجم عن تقديم تفسيرات لأفعال شخوصه. وقد تأثر فى ذلك

بقراءاته لعالم النفس السويسرى يونج والفيلسوف الألمانى هيجل. فمن الأول أخذ فكرة سعى الشخصية الإنسانية إلى التفرد بمعنى التوفيق بين الوعى واللاوعى. والزمن – عند بنتر – عامل إما أنه مُعجل بتحقيق عملية التفرد هذه وإما يقطع مسارها.

ومن هيجل أخذ فكرة العلاقة الجدلية بين الوعى واللاوعى، والصراع بين الذات والآخر، إذ يسعى كل منهما إلى الهيمنة على صاحبه.

وتتألف الرسالة من: مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، وببليوجرافيا، وملخص باللغة العربية. فالمقدمة بمثابة توطئة لما يلى وبيان للنقاط الأساسية التى ستتناولها الفصول الأربعة مع تلخيص لمحتويات كل فصل.

والفصل الأول ("المبرر المنطقى للدراسة") يوضح المعانى المختلفة لكلمة "الذات" حسب السياق الذى ترد فيه: فمعناها فى علم النفس، مثلا، يختلف عن معناها فى علم الاجتماع أو غير ذلك من الأنساق المعرفية . إن بنتر معنيٌ باستكشاف العالم الداخلى الخاص لشخصياته وبأفراد يعيشون على حافة الكينونة، ويستخدم اللغة على نحو يكشف عن هويتهم العميقة. وقد تعلم من يونج أن التصالح بين الذات والآخر لا يتسنى إلا بمواجهة المرء لذاته مواجهة صادقة.

وتصطنع الباحثة منهج التحليل النصيّ للمسرحيات قيد النقاش فى ضوء النظرية التأويلية الحديثة، والتأويل هو المنهج الفلسفى الذى يدرس مشكلات الفهم والتفسير.

والفصل الثانى من الرسالة ("تصور هارولد بنتر للذات والآخر") دراسة لما دُعى "كوميديا التهديد" عند بنتر، حيث الآخر يمكن أن يكون مصدراً لإثارة القلق أو الفزع أو يكون جحيما كاملاً بالنسبة لسائر الشخصيات. إن شخصيات بنتر الرئيسة أبطال ضد يسعون إلى معرفة ذواتهم واستكشاف هوياتهم فى عالم مهدد تكتنفه الأخطار، كثيرا ما يؤدى بهم إلى الدمار أو حس الاغتراب من خلال الإخفاق فى السيطرة على الموقف الخارجى أو الفشل فى التواصل لفظيا وفى إقامة علاقات إيجابية مع العالم الخارجى.

وتنتمى مسرحيتا بنتر "الأيام الخوالى" و"الأرض الحرام" إلى المسرح النفسى، حيث نجد تصويرا دراميا للأحداث والمشاعر والصراعات داخل النفس. ومن وراء هذا الصراع تنشب أزمة ناشئة عن الفشل فى بناء العلاقة مع الآخر.

ويبرز هنا مفهوما "تكامل الشخصية" و"عملية التفرد" اللذان قدمهما يونج باعتبارهما الإطار الأساسى لبناء الشخصية فىعلاقتها بالآخر وبالعالم الخارجى.

والفصل الثالث ("الأيام الخوالى: الصراع بين الذات والآخر") يدرس صراع الشخصيات من خلال تنافس زوج وصديقة قديمة للزوجة على حب هذه الأخيرة. وتقع المسرحية فى فصلين وتضم ثلاث شخصيات فى بدايات العقد الرابع من العمر: ويلى الزوج، وكيت زوجته، وآنا صديقة كيت القديمة، وقد جاءت لزيارتها بعد عشرين عاما من فراقهما، إذ كانتا تعيشان فى غرفة واحدة فى لندن. ها هنا نجد دخيلا (أو دخيلة) يزعزع استقرار البيت والعلاقة الزوجية الآمنة. وتعالج المسرحية خيوط الذكرى وأثر الماضى فى الحاضر وتحرير الذات من قيود الماضى.

ونلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الثلاث لا تتذكر إلا الأشياء التى ترغب فى تذكرها، وتعيد صياغة ـ أو تشكيل ـ ماضيها الخاص بما يلائم تصوراتها الخاصة لهذا الماضى. ومن ثم تفتقر اتجاهاتهم إزاء بعضهم بعضا الاتساق، ويقوم صراع داخلى فى أعماقهم إلى جانب الصراع الخارجى فيما بينهم.

والفصل الرابع ("الأرض الحرام": أداة لتوصيل الذات والآخر) يركز على فكرة الذاكرة، ويمزج بين عناصر الوجدان والأفكار على مستويين: (١) مستوى تحليلى رمزى (٢) مستوى تشكيلى أو مُكون.

ونجد في المسرحية أن هيرست -وهو رجل في العقد السادس من عمره- يعاني من عجز عن تذكر الماضي بصورة كاملة، وهو عجز يتفاقم من جراء انكبابه على الشراب. إنه يصل إلى بيته في ضاحية هامستد، مصحوباً بسبونر الذي لا يفتأ يستفزه ويضايقه. والعلاقة بين الرجلين أشبه بالعلاقة بين الوعي واللاوعي؛ حيث يسعى كل منهما إلى السيطرة على الآخر من خلال التلاعب بالماضي، وهو ماض إما عصيٌّ على المعرفة وإما قابل للتشكل إرادياً حسب رغبات المتكلم.

وتمتاز الرسالة بأنها تعالج موضوعها إزاء خلفية فكرية ونفسية وفلسفية، إذ تذكر (وإن تكن على شكل إشارات سريعة) أعمالاً من قبيل "الصدق والمنهج" لجادامر و"الأنماط النفسية" ليونج و"علم نفس الجماعة وتحليل الأنا" لفرويد وفلسفات هيجل وهيدجر، فضلاً عن عبد الرحمن بدوى صاحب "الزمان الوجودى".

كما يحسب للرسالة أنها - وإن تركزت في مسرحيتين - لا تفقد البصر (وإن يكن مرة أخرى على شكل إرشادات سريعة) بسائر مسرحيات بنتر مثل "الحارس" و"العودة إلى البيت" وغيرهما. وتشير الرسالة إلى أثر بنتر في كتاب مسرحيين لاحقين مثل توم ستوبارد وديفيد ستورى.

وقد حرصت الباحثة على تقديم تعريفات دقيقة لمصطلحاتها الأساسية مثل: "الصراع"، و"التفرد"، و"اللاشعور الجمعى"، و"الهوية".

وثمة ببليوجرافيا طيبة تورد مراجع الرسالة الأولية والثانوية من كتب ودوريات فضلاً عن مواد من شبكة الإنترنت.

ويؤخذ على الرسالة شيء من التكرار وبعض أخطاء طباعية وهفوات لغوية.

وقوع الإنسان في القيد في مسرحيات مختارة لتوم ستوبارد (١٩٣٧-....) (٦)

تتناول هذه الرسالة موضوع وقوع الإنسان في الشرك كما يتجلى في خمس مسرحيات للكاتب المسرحي البريطاني المعاصر توم ستوبارد. ولد ستوبارد في تشيكوسلوفاكيا، ثم انتقلت عائلته إلى سنغافورة هربا من النازية، ومن هناك إلى الهند هربا من الغزو اليابانى. وفى النهاية انتقلت الأسرة إلى مدينة برستول ببريطانيا، حيث اشتغل ستوبارد بالصحافة (لم يكمل دراسته النظامية) ثم تفرغ للكتابة الحرة (مقالات، مسرحيات، سيناريوهات، قصص قصيرة، رواية، اقتباسات لأعمال أدبية من تأليف آخرين) وعلا نجمه كاتبا للكوميديا الجادة الحافلة بالأفكار الفلسفية والحوار اللامع وحس الفكاهة وكثافة اللغة.

وجدير بالذكر أن عددا من مسرحيات ستوبارد قد نُقل إلى اللغة العربية: موت روز نكرانتز وجلد نسترن (على صفحات مجلة المسرح)، والساعة الناطقة (محمد عنانى)، والبهلوانات (سمير سرحان)، والأولاد الطيبون يستحقون العطف (إبراهيم قنديل، مجلة المسرح نوفمبر ١٩٨٩). ومن النقاد والدارسين المصريين الذين كتبوا عنه: لويس عوض (أقنعة أوربية)، وفاطمة موسى محمود (في الجزء الثالث من: قاموس المسرح)، وصبرى حافظ (التجريب والمسرح)، وفوزى فهمى (المفهوم التراجيدى)، ونهاد صليحة.

ولما كانت شخصيات ستوبارد تواجه أنواعا مختلفة من التهديد والقهر والإذلال فقد آثرت الباحثة أن تركز اهتمامها على أسباب هذه الظاهرة وتجلياتها في عمله. إن الوقوع في الشرك قد يتخذ صوراً نفسية أو سياسية أو ذهنية، أو قد يتخذ شكل الوقوع فريسة للخديعة والخيانة.

والفصل الأول من الرسالة ("ضحايا القدر") يعالج أول مسرحية ناجحة لستوبارد: روز نكرانتز وجلد نسترن قد ماتا" (١٩٦٧) وفيها يستعير شخصيتين ثانويتين من مأساة شكسبير الخالدة "هملت" لكى يدفع بهما إلى مكان الصدارة في مسرحيته مبينا كيف أنهما ضحيتان للقدر ولقوى أكبر منهما تحركهما كما يحرك اللاعب في مسرح العرائس الدمى ولا يترك لهما مجالا لحرية التفكير أو الحركة.

والفصل الثاني ("في شرك القسر السياسي") يتناول مسرحيتين لستوبارد هما: خطأ مهنى (١٩٧٨) وكل فتى طيب يستحق معروفا (١٩٧٩) حيث حرية الإرادة تُغتصب بفعل سلطة قاسرة. ولكن الشخصيات- أو القوى منها- تصمد لهذه الضغوط وتقف فى مواجهتها؛ ومن ثم يصح اعتبار المسرحيتين فعلا من أفعال الاحتجاج السياسى والأخلاقى وتعبيرا عن غضب المؤلف ذاته إزاء الممارسات اللاإنسانية التى تفدح بوطأتها شخوصه.

والفصل الثالث ("عبيد المنظورات") يعالج مسرحيتى "إذا كنتِ سعيدة فسأكون صريحاً" (١٩٦٩) و"جسر ألبرت" (١٩٦٩) حيث تتعرض الشخصيات لضغوط منظورات غير متوازنة، وتستحوذ عليها أفكار مهيمنة تشل قدرتها على التفكير والفعل، ومن ثم نجد أن الشرك هنا نفسانى أساسى.

هكذا يدعونا ستوبارد إلى أن نشهد عالما من الشراك الإنسانية تقع شخصياته فى حبائلها، ولكنها تجاهد من أجل استرداد حريتها؛ وبذلك تثير فى قامعيها الرغبة فى تطبيق إجراءات أشد قسوة فيتسع- من ثم - نطاق الشرك حتى يغدو طريقا مسدودا.

وتنتهى الرسالة بخاتمة تلخص ما توصلت إليه الباحثة من نتائج، وببليوجرافيا تورد أسماء الكتب والمقالات ومواد شبكة الإنترنت التى رجعت إليها.

وخلاصة ما تتأدى إليه الرسالة هو أن ستوبارد يقدم شريحة من الحياة كما هى، وبذلك يلامس الواقع. إن الإنسان فى مختلف مراحل حياته، شاء أم أبى، يقع فريسة لقوى أكبر منه. ويختار ستوبارد أنماطاً مختلفة من الشخصيات (أستاذ، رجل بلاط، نقاش، طالب، طفل، زوجة، كسارية، سائق أتوبيس، مذيعة، إلخ..) لكى ينقل هذه الرسالة: إن الإنسان- مهما اختلفت أوضاعه وطبائعه وبيئاته- معرض للوقوع فى شراك تتخذ أشكالاً مختلفة، بصرف النظر عما قد يملكه الإنسان من قوة لمواجهتها.

وتمتاز الرسالة بوضوح البؤرة والتوفيق فى اختيار الأمثلة الدالة والوعى بما كتب (من جانب النقاد البريطانيين والأمريكيين وفى اللغة العربية) عن ستوبارد. كما وضعت الباحثة يدها على خيط من أهم خيوطه الدرامية وأغناها باحتمالات التشويق والتوتر والصراع.

وعلى الجانب المقابل يؤخذ على الرسالة (إلى جانب عدد من الهفوات اللغوية والطباعية) أنها لم تحاول الإفادة مما كتبه دارسون مصريون باللغة الإنجليزية عن ستوبارد فى كتب أو دوريات علمية. ومن أمثلة هذه الكتابات: بوند وستوبارد فى مواجهة شكسبير: قلق التأثير (لوجدى زيد)، واستعارة السيرك فى مسرحية ستوبارد "البهلونات" (لآمال مظهر)، والتراجيكوميديا بعد الحداثية: دراسة لرؤية توم ستوبارد وتقنيته ١٩٦٥-١٩٧٤ (رسالة دكتوراه غير منشورة بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، لعزة طه زكى)، وسيطرة المحادثات فى جو عيادة للأسنان: تحليل أسلوبى لمسرحية ستوبارد "أسنان" (لنوريس وليم متياس)، واستعارات الثنائية فى مسرحية ستوبارد "أركاديا" (لمنى الحلوانى). على أنه يمكن التماس العذر للباحثة فى كون هذه المسرحيات لا تندرج فى إطار بحثها.

وتكشف الرسالة عن إلمام بعناصر الدراما وقدرة على التحليل

النفس الحوارية: صور الرجل والقناع فى قصيدة وردزورث الصغرى: "المقدمة"[٧]

تعالج هذه الرسالة قصيدة الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الأوتوبيوجرافية المسماة "المقدمة". وقد مر تأليفها بأطوار عديدة؛ فكانت فى البداية مؤلفة من جزءين (١٧٩٩)- وهذه هى القصيدة الصغرى التى تتناولها الرسالة- ثم صدرت منها طبعة موسعة فى حياة الشاعر عام ١٨٠٥ ثم طبعة أكبر فى ١٨٥٠، عقب مماته.

وكان وردزورث ينتوى أن يجعل من القصيدة (وهى ضرب من السيرة الذاتية المنظومة فى

شعر ملتونى مرسل وواحدة من أعظم القصائد التأملية فى القرن التاسع عشر) مقدمة لقصيدة عنوانها "الناسك"، وهى عمل فلسفي كبير تشكل قصيدة وردزورث المسماة "الرحلة" الجزء الأول منه، إلى جانب شذرات أخرى.

ويكاد يكون من الحتم في قصيدة على مثل هذا الطول أن يتفاوت مستوى أجزائها: فثمة أجزاء منها- كما يقول الناقد الاسكتلندى ديفد ديتشز- جديبة مفتقرة إلى الشاعرية. ولكن ثمة أجزاء أخرى لا تنسى: كوصف وردزورث سرقته قاربا وكيف تولاه الشعور- نتيجة لإحساسه بالذنب- بأن الجبل العالى المخوف يطارده. وهناك مقطوعات بليغة عن عبوره جبال الألب، وتسلقه ممر سنودون. كما أن هناك فقرة شهيرة يتحدث فيها عن "نقاط زمنية" تتلاقى عندها الذات والطبيعة. وفى القصيدة ما يذكرنا بـ "اعترافات" روسو وكتابه فى التربية "إميل". بل هى قصيدة أزمة تذكرنا بتجارب القديس أوغسطين فى "اعترافات"(هـ)، و"الحياة الجديدة" لدانتى، وكتاب "النعمة تتزايد" لجون بنيان. وهى توضح أن حساسية وردزورث قد شكلها مزيج من الجمال والخوف. فهى قصيدة ملحمية المدى موضوعها اكتشاف الذات وتحليل الذات، تلح على قدرة الطبيعة على تجديد قوى الإنسان وغسل النفس من أوضارها والتفريج عن همومها. إنها آية وردزورث الكبرى وتتويج لكل منجزاته.

وتتوقف القصيدة- فى نسختها المطولة- عند محطات بعينها فى حياة وردزورث: طفولته، حياته فى المدرسة، إقامته بكمبردج، إجازاته الصيفية، الكتب التى قرأها، حلمه الذى رأى فيه عربياً، إقامته فى لندن، حبه للطبيعة وكيف أدى به إلى حب الإنسان، إقامته فى فرنسا، الخيال والذوق، العودة إلى "وجه الحياة المألوف"، فقدانه قواه التخيلية ثم استرداده إياها. وكان وردزورث فى البداية يشير إلى القصيدة باعتبارها "القصيدة الموجهة إلى كولردج" صديقه وزميله فى إنشاء ديوان "المواويل الغنائية" الذى كان فاتحة المدّ الرومانتيكى العالى فى الشعر الإنجليزى فى مطلع القرن التاسع عشر، أما اسم "المقدمة" فقد أطلقته عليها مارى - أرملة الشاعر- عند نشرها لأول مرة عام ١٨٥٠.

وتمتاز القصيدة بحيويتها الإيقاعية، ومرونة النغمة وتنوعها، فضلا عن نفاذ بصيرتها النفسية وسموها المفعم بالعاطفة. وقد قارنها الناقد الأمريكى هارولد بلوم ببعض أعمال رسكن وبروست وبيكيت من حيث كونها بحثا عن زمن مفقود، ورحلة تسعى إلى ابتعاث عالم متذكر، فهى قصيدة معنية بالآليات الباطنة للفعل وعملياته الغامضة، أو هى بمثابة رواية سيكولوجية.

وتتألف الرسالة من تصدير، فثلاثة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا مختارة. والفصول هى :

١) أزمة وردزورث الأخلاقية : كفاح من أجل بلوغ العصر الذهبى.
٢) صور الرجل والقناع فى الجزء الأول.
٣) صور الرجل والقناع فى الجزء الثانى.

وتسعى الرسالة إلى إبراز الطابع العالمى للقصيدة، وكيف أنها ليست مجرد وثيقة ذاتية، مستخدمة جوانب من علم النفس اليونجى وفلسفة برجسون. وتواصل الرسالة، فى ذلك، ما بدأه الدكتور محمد عنانى فى دراسته المسماة "جدل الذاكرة: دراسة لقصيدة وردزورث الصغرى" المقدمة" (القاهرة، ١٩٨١، وأعيد طبعها فى ٢٠٠١).

والقصيدة، كما تراها الباحثة، "ذاتية تتحرك نحو العالمية". وعلى امتداد فصولها الثلاثة تسعى إلى إثبات هذه الدعوى. فلأنها قصيدة أوتوبيوجرافية من حيث الجوهر كان من الطبيعى أن يقدم الفصل الأول مخططا وجيزا لحياة وردزورث مع إبراز الجوانب المتصلة بالقصيدة وبيان كيف أنه كان يسعى دائماً إلى استعادة الماضى، ولكن كثيراً ما كانت تعترض طريقه قوى خارجة عن نطاق سيطرته. وبمعنى آخر، يحاول هذا الفصل أن يرسم نسقا محددا لطبيعة الصراع الذى نشب

فـى نفـس الشـاعر. ويـتم هـذا بالاسـتعانة بنظريات يونج وبرجسون اللذين عالجا مستويات الواقع بكافة أبعاده: مادية ورمزية وروحية.

والفصـل الـثانى من الرسالة تحليل للجزء الأول من القصيدة. ويختلف هذا الجزء عن الجزء الـثانى فـى أنـه- وإن كـان يشـير إلى الواقع المادى- يقدم الصراع على مستوى تجريدى خالص من الرموز النفسية. وينتهى الفصل بإقامة مُركب لهذا الصراع.

ويـبدأ الجـزء الـثانى مـن القصـيدة بـتجدد للصـراع ومدخـل أكـثر عقلانـية إليه، يقوم على خبرات اكتسبها الشاعر فى الجزء الأول. ومن هنا خُصص الفصل الثالث لهذا الجزء الثانى.

وفى رسم الرسـالة للصراع داخل نفس وردزورث استعانت بمفهوم "الحوارية". و"الحوارى"، كمـا يُعرّفه الـناقد الروسـى ميخائـيل باخـتين: "نطق ينتمى.. إلى متكلم مفرد، ولكنه من الناحية الفعلية يشـتمل عـلى مـنطوقين يختلطان بداخله.. "لغتين"، نسقين قِيَمِيَّيْن من الاعتقاد". على أن الباحـثة آثـرت ألا تسـتخدم مصـطلح "الحـوارى" فـى سياق الرسالة، وإن استخدمته فى عنوانها. واسـتخدمت بـدلاً مـنه مصـطلحى "الـرجل" و"القـناع" باعتـبارهما يمـثلان "الـنفس الحواريـة" لـوردزورث؛ ولأن مـن شـأن ذلـك إقامـة خـط فاصـل بـين وردزورث مـن حيـث هو كائن "مادى" و"الـنفس الأخـرى" الـتى تسـعى إلى أن تـرتفع فـوق مسـتوى المـادة. وفى هذا يكمن جوهر الصراع بداخله بين المادة والروح.

وقـد أشـارت الرسـالة إلى الأزمـة النفسـية والروحـية والأخلاقـية التى مر بها وردزورث فى الفـترة ١٧٩٣-١٧٩٨ عقـب إقامـته فى فرنسا ومعاصرته أحداث الثورة الفرنسية التى كان متحمساً لها فى البداية، ثم تغير موقفه منها حين رآها تنزلق إلى هاوية عهد الإرهاب وسفك الدماء.

وحرصـت الرسـالة عـلى الإشـارة إلى قصـائد وردزورث الأخـرى مـثل "لمحـات الخلـود من ذكـريات الطفولـة الـباكرة" ونسـخة ١٨٠٥ مـن "المقدمـة" (وإن فـات الباحـثة أن تذكـرها فـى البيبليوجرافـيا تحـت عـنوان "مـراجع أولـية")، و"مشية فى المساء"، و"الكوخ المخَرَّب"، و"كنيسة تنترن" حيثما كان ذلك متصلاً بموضوعها .

وتفـيد الرسـالة من جهود باحثين سابقين مثل الدكتور محمد عنانى فى كتابه السابق ذكره، ورسـالة دكـتوراه (غـير منشـورة) من جامعة القاهرة للدكتور هانى البشير عنوانها "الصوتان: مسألة الصـراع فـى قصـيدة بيّرون "دون جوان"، فضلاً عن سائر نقاد وردزورث البريطانيين والأمريكيين: هـارولد بلـوم، لايونـل ترلـنج، هربـرت ريـد، فلورنـس مارش، هيلين داربيشير، إلخ... وإن فات الباحـثة أن تـرجع إلى كـتاب "البيـت فـى جراسمير" الذى يضم يوميات دوروثى وردزورث- أخت الشـاعر لصـيقة الصـلة بـه- وهـو مـرجع لا غـنى عـنه للوقـوف على المؤثرات فى حياة وردزورث وشعره، وقد حررته كوليت كلارك.

وتنـتهى خاتمـة الرسـالة إلى أن الأزمـة المعنوية التى مّر بها وردزورث لم تكـن- خلافا للرأى الشـائع- مجـرد نتـيجة لخيـبة أمله فى الثورة الفرنسية، أو انتهاء علاقته بآنيت فالون (وهى فتاة فرنسـية عرفها فى فرنسا وأنجب منها طفلة ثم لم يتزوجا) وإنما كانت ذروة الفوضى الداخلية التى عرفـتها روحـه مـنذ انقضى "العصر الذهبى" لطفولته. وتكمن قيمة القصيدة فى قدرتها على التعبير عـن سعى الروح إلى بلوغ ما يقع وراء المعانى الضيقة للوجود المادى. إنها لا تحقق توحيدا للأضداد وإنمـا تؤكـد الحاجـة إلى مـثل هذا التوحيد، وتصور تعقيدات الصراع الذى لابد لكل منا أن يخبره أثناء ذلك.

الهوامش :

(*) كتـب لويـس عـوض عـن هـذه المسـرحية فى كتابه "أقنعة أوربية"، وثمة ترجمة عربية لمسرحية فو (التى لا تتناولها الرسالة) "السيدة لا تصلح إلا للرمى" من ترجمة وتقديم حسين محمود، مراجعة سلامة محمد سليمان،

المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة. وكتب ألفريد فرج عن فو عند حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٩٧ (انظر المجلد الرابع من قاموس المسرح، تحرير فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب).

١) الخارق للطبيعة بوصفه عنصراً بنائيا في شعر صموئيل تيلور كولردج القصصى، رسالة ماجستير للباحثة سعاد محمد نجم، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٥.

٢) كتابة السيرة الذاتية عند طه حسين وفيد مهتا، رسالة ماجستير للباحث عصام عبد الرءوف سعد، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٤.

٣) المسرح السياسى: دراسة مقارنة بين داريو فو (١٩٢٦-...) وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)، رسالة ماجستير للباحثة هيام على إبراهيم، كلية الآداب، جامعة أسيوط ٢٠٠٤.

٤) تطور الرؤية الشعرية عند سيلفيا بلاث من البراءة إلى العنف، رسالة دكتوراه للباحث عبد المجيد خالد حميدة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف ٢٠٠٤.

٥) دراسة تأويلية للحوار الدرامى بين الذات والآخر فى مسرحيتى هارولد بنتر "الأيام الخوالى" و"الأرض الحرام"، رسالة ماجستير للباحثة هدى سليمان محمد، كلية الآداب، جامعة المنوفية ٢٠٠٥.

٦) وقوع الإنسان فى القيد في مسرحيات مختارة لتوم ستوبارد (١٩٣٧-...)، رسالة ماجستير للباحثة منال عبد الحميد إسماعيل، كلية الآداب، جامعة أسيوط ٢٠٠٤.

٧) النفس الحوارية: صور الرجل والقناع فى قصيدة وردزورث الصغرى "المقدمة"، رسالة ماجستير للباحثة نهى فرغلى، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٥.

تعدد الرواية فى الشعر الجاهلى: ديوان الهذليين نموذجا

أيمن بكر

تنصبّ هذه الدراسةُ -كما يتضحُ من العنوان- على تعددِ الرواية في الشعر الجاهلي: أسبابِهِ ودلالاتِه الثقافيةِ والجماليةِ، كما تسعى الدراسةُ لاستكشافِ ما يمكن أن يتّسعَ له الأفقُ الشعريُّ، وما يمكن أن تنتجَه هذه الرواياتُ من توجهاتٍ مغايرةٍ في قراءة النص الشعري القديم، إذا ما نحن تعاملنا مع النص الشعري القديم باعتبار كل رواياته مجتمعةً وليس واحدةً منتقاة منها.

وعلى ذلك تقوم هذه الدراسة على فكرتين أساسيتين: ترى الأولى في رواياتِ النص الشعري الجاهليِّ المتعددةِ جزءًا رئيسًا منه، بمعنى أنها ليست بدائلَ هامشيةً غيرَ مشاركةٍ في تحديدِ هويةِ النص من حيث الإمكانات الجمالية، أو من حيث حقول الدلالةِ وإمكانات التأويل، بل هي جزءٌ مُعَرِّفٌ للنص على هذه المستويات، وبالتالي يمكنُ أن نعيدَ قراءةَ النص الجاهلي في ضوءِ اعتمادِ الرواياتِ المختلفةِ، جنبًا إلى جنب مع الرواية التي استقرت تاريخيًّا بوصفها الأصلَ وهو ما سيتيحُ بدوره قراءة التفاعلاتِ بين الروايات المتنوعة باعتبارها تفاعلاتٍ بين رؤًى متنوعة.

وثانيًا: يمكنُ في ضوءِ ذلك أيضًا أن نثبت الفرضيةَ الأخرى التي يسعى نحوها هذا البحثُ، وهي أن النص الجاهلي ذا الروايات المتعددة الذي وصل إلينا مدونًا، هو نتاجُ إسهامٍ جماعيٍّ تاريخيٍّ في التأليف يحاولُ التعبيرَ عن رؤية الثقافة كلها للعالم، ويمثل تحقيقًا لتصوراتها عن الممكنات الجمالية للنص، وليس نتاجًا فرديًّا معبرًا عن رؤيةِ فردٍ بعينهِ في لحظةٍ تاريخيةٍ معينة، وهو ما يمكن اعتباره تقليدًا ثقافيًّا جرى التعاملُ به قديمًا مع المنتج الشعري، قبلَ دخول مفاهيمِ التوثيق واعتمادِ روايةٍ وحيدةٍ للنصِّ الواحد باعتبارها الروايةَ الأصل.

الفرضيةُ الثانيةُ ستنعكسُ بصورةٍ مباشرةٍ على بعض المفاهيم التي تبدو مستقرةً، من مثل مفهوم السرقة الأدبية، وكذلك ستنعكس على قضية الانتحال، التي فرضت نفسها على الثقافة العربية بعد دخولها عصرَ التدوين، وما تبعه من توجُّهٍ نحو نوعٍ تثبيتي من التوثيق الذي يبدو متعارضًا مع منطق تفاعل النص الشعري الجاهلي مع الثقافة؛ المنطقُ الذي عرفه القدماءُ في الغالب ولم يعترضوا عليه؛ بدليل وجودِ هذا التعدد في رواية النصوص الجاهلية.

ينقسم البحث إلى تمهيد وثلاثةِ فصول:

يقدم التمهيد بصورةٍ مفصلة الأفكار التحليليةَ التي تتكئ عليها الدراسة، وهي مقولاتٌ فلسفيةٌ مستقاةٌ من أفكار الفيلسوفِ الفرنسي جاك دريدا، كما وردت في كتابيه: "الكتابة والاختلاف" Writing and Difference ١٩٩٧، و "في علم النحويات" Of Grammatology

١٩٩٧. خاصة مفاهيم البنية ذات المركز centered structure، والتكملة supplement، وميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence.

اتخذ البحث من الأفكار السابقة أفقًا عامًا يسير التحليل على هديه، مع محاولة الانتباه الدائم لخصوصية السياق الثقافي الذي يسعى البحثُ إلى تطبيق هذه الأفكارِ فيه ومغايرتهِ لسياق إنتاجها.

وقد انشغل الفصل الأول بأمرين: الأول هو بلورةُ آلياتِ تطبيقِ المقولات النظرية، التي يتخذها البحث أفقًا له، على مادة الشعر الجاهلي، والثاني هو تحديد مستويات تعدد الرواية في ديوان شرح أشعار الهذليين (نموذج الدراسة)، حيث سيتحدد بناءً على هذه المستوياتِ كثيرٌ من إمكاناتِ القراءةِ التأويليةِ التي يقترحُها البحثُ للنصوص.

الفصلُ الثاني ويختبر ما يمكن أن تنتجَه الرواياتُ المتعددةُ من قراءاتٍ للنص الشعري في ضوءِ فكرةِ تساوي جميعِ الروايات من حيث عدمِ هامشيتِها وتفاعلها في تحديدِ مجالاتِ دلالةِ النص الشعري. وكيف تتحولُ الروايات التي نُظِر إليها باعتبارها تكملةً غيرَ أساسيةٍ للنص إلى جزءٍ مُعرِّف لهويته، وفاتحةً لمكناتٍ جديدةٍ في القراءةِ والتفسير.

الفصل الثالث ويناقش في ضوء الفصلين السابقين إمكانَ التعرفِ على تقليدٍ ثقافي قديم كان للثقافة بمقتضاهُ الحق في أن تتلاعبَ بالنصوص بصورةٍ إيجابيةٍ مقصودةٍ ومهدَّفةٍ؛ غرضُها توسيعُ أفقِ هذه النصوصِ جماليًّا، ومحاولةُ استنفادِ طاقاتِها التعبيريةِ، وهو الأمرُ الذي يسمحُ بمقارنةِ موقفِ القدماءِ- من النقادِ والمتلقينَ- بموقفِ المحدثينَ على مستوى مرونةِ التعاملِ مع الشعرِ القديمِ، ومدى الوعي بطبيعته الشفهية، وبطبيعة التقاليد الثقافية التي كانت تصدقَ عليه وإن بصورةٍ ضمنية، وهو ما يمكنه الكشف عن طبيعةِ وجودِ ميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence في الوعي النقدي المعاصر كما تتجلى في تعامله مع الشعر القديم.

لقد سعت الدراسة إلى اقتراح آليةٍ جديدة يمكن عبْرَها إعادةُ قراءةِ التراثِ الشعري الشفهي القديم- الجاهلي تحديدًا- وقد اتخذت من ديوان هذيل ميدانا للتطبيق باعتباره نموذجًا قادرًا على تمثيل الشعر الجاهلي في مجمله؛ فقد حرص محققه الأستاذ عبد الستار أحمد فراج على إثبات الروايات المختلفة التي وردت إلينا من الديوان، كما أضاف ملحقا تفصيليا بالأبيات والمقطوعات الشعرية التي تنسب لشعراء هذيل في كتب الأدب المختلفة.

وكان المدخل هو تعددُ الروايات التي جرى العرف على إهمال أهميتِها في قراءة النصوص الشعرية القديمة؛ حيث سعى تحقيق هذه النصوص حديثًا إلى التخفف من تلك الروايات باعتبارها تزيُّدًا لا غَناء فيه، وتبعته في ذلك الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول أشعارَ القدماء، الجاهليين، فلم تلتفت إلى الروايات التي تكتظ بها الشروح القديمة للشعر الجاهلي تحديدًا، وراحت الدراسات النقدية من ناحيتها تُثْبِتُ النص الشعري على رواية واحدة دون تبرير إهمال الروايات الأخرى.

الحالة السابقة- مع اتخاذها شكلَ البداهة- كانت تقوم على أفكار تنتمي للعصر الحديث الذي تحول فيه الوعيُ بصورة عامة- والنقديُّ خاصة- إلى وعي كتابي، لا يلتفت لطبيعة العقلية الشفهية المُنتِجة للشعر الجاهلي، العقلية التي تغيب عنها تقريبا أفكارُ الموثوقيةِ authenticity والأصالةِ genuineness وغيرها من الأفكار التي تمثل الملامح المميزة للثقافة الكتابية.

في هذا الإطار كان تعدد الروايات أمرًا طبيعيًا فيما يتصل بآليات الإنتاج الشفهي للشعر، وهو ما أشارت له أكثر من دراسة عربيًا وغربيًا (يراجع دراسات كل من مايكل زويتلر، وجيمس مونرو، و والتر ج. أونج، وسيد حنفي، ومحمد بريري، وحسن البنا عز الدين وغيرهم حول هذا الأمر)، غير أن فلسفة جاك دريدا المعروفة اصطلاحًا باسم "التفكيك" Deconstruction تفتح أفقًا

تحليليًا يمكن اعتباره تطويرًا لجهود النظريات الشفهية فيما يتصل بفهم الظاهرة الشعرية الجاهلية وتحليلها؛ وقد حاول البحث عبر مجموعة مقترحة من مفاهيم جاك دريدا أن يبلور منظورًا خاصًا، يتصور الباحث أنه قادر على تقديم تلك الآلية الجديدة في قراءة النص الشعري الشفهي عمومًا.

ويظن الباحث أن الوعي المعاصر قد فرض نموذجَ البنيةِ ذاتِ المركزِ على هذه الظاهرة الأدبية المعروفة باسم "الشعر الجاهلي"، وأن هذا النموذجَ قد اتخذ من فكرة المؤلف مركزًا لهذه البنية، يمثل الأصل الذي تصدر عنه والمرجعَ الذي تتحدد بناء عليه دلالاتُها وإمكاناتُ تأويلها، وهو ما يمثل أحد الجذور العميقة المهمة لقضية الانتحال في صورتها التي تم طرحُها في عشرينيات القرن العشرين؛ حيث اتخذ التشكيكُ في انتساب الشعر الجاهلي للعصر الذي يسمى به قيمتَه من التسليم الثقافي العام بضرورة وجودِ مؤلفٍ فردٍ نستطيع تحديدَ موقعِهِ في الزمان والمكان يمكن نسبةُ النصِّ الشعريِّ بصورة مؤكدة إليه، وهي الفكرة التي تصدر عن الوعي الكتابي وما يسلم به من أفكارِ حقوقِ التأليف، والملكيةِ الفكرية، وحقوقِ النشر ... إلخ.

وليست قضية الانتحال فقط هي التي تقف شاهدًا واضحًا على سيطرة ميتافيزيقا الحضور والبنية ذات المركز على الوعي النقدي المعاصر، بل ربما دل على ذلك أيضا الاعتماد على رواية وحيدة للنص الشعري، وإهمال الروايات الأخرى التي تم تدوينها وشرحها من قبل القدماء باعتبارها صورًا أخرى لنص لا يمكن إدراك أفقه الجمالي والدلالي دونها.

ربما دل هذا الإهمال للروايات على استسلام بحثي لأفكار الرواية الأصل، والمؤلف الفرد، والجوهر النقي للقصيدة...إلخ، أيًا كان مستوى إبداع القراءة التي يقدمها الناقد – قديمًا أو حديثًا – للنص الشعري، وأيًا كانت حميمية العلاقة التي يصنعها النقاد مع ذات الشاعر، التي تظهر وكأنها متجسدة في النص النقدي بما يقوي الإيهام بحقيقة وجودها هناك في التاريخ بوصفها مركزا متحكما في النص الشعري وفي حدود الدلالة[1]، بحيث لايعد انتقاد المنطق الذي دارت على أساس منه قضية الانتحال كافيًا لمقاومة ميتافيزيقا الحضور التي يراها دريدا كامنة خلف تفكيرنا كله.

وقد حاول البحث أن يكشف عن دلالة الإصرار على أفكار الموثوقية والأصالةِ وأحاديةِ كل من المؤلف والنص، في علاقة كل ذلك بمحاولات السيطرة على القلق الوجودي الناتج من أفكار الحركة المستمرة والتبدل الدائم الذي يسمُ العالَمَ، وذلك عبر تحقيق حالةٍ من الحضور المثالي المكتمل في لحظة تاريخية كان الشعر فيها شفهيًا معبرًا تمامًا– كما يقرر تراث الأفكار حول الصوت الحي عمومًا– عن وعي المتكلم، ومحققًا حالةً مكتملة من الحضور الذي يمكننا فقط – فيما يبدو– أن نحلم به دون أن نحققه.

في إطار مثل هذا الوعي الباحث عن حضور مكتمل في التاريخ، يصبح تهديدُ موثوقيةِ النصوص، وتهديدُ انتسابها لمؤلفٍ فردٍ بعينه قابلٍ للتحديد على خارطة الزمان والمكان؛ يصبح أمرًا مُهددًا للأمان الوجودي نفسه، لا يختلف في ذلك من يثبتُ انتساب النصوص الشعرية إلى شاعر ما، ومن ينفي هذه النسبة، حيث يحاول المشكك إعادةَ عمليةِ التنسيبِ راجعًا النصَّ إلى شخص آخرَ محددٍ هو الراوي المتهمُ في روايته وضميره، وبهذا يبدو المشكك في انتساب النص الشعريِّ للشاعر الجاهلي أكثرَ فزعًا ورغبةً في الوصول إلى "الحقيقة" المطلقة فيما يتصلُ بمركز النصوص؛ أي بمصدرها ومردِّها على مستوى عملية التأويل.

حاول البحث من جهته أن يثبت مدى مرونةِ الوعي النقدي القديم في تعامله مع الظاهرةِ الشعريةِ الجاهليةِ، وإدراكهِ أن المؤلفَ هو مجردُ وظيفةٍ تسمحُ للنص الشعري بالوجود لتتعهدَه الثقافةُ بعد ذلك موسعةً أفقَه الجماليَّ ومتلاعبةً – بصورة خلاقةٍ – بدلالاته الممكنةِ في محاولة نشطة لاستنطاقه، وهو ما توصل البحثُ إلى أنه يمثل تقليدًا ثقافيًا جرى التعامل به مع الشعر القديم منذ لحظات إنتاجه الأولى، عبر تدخل الرواة بالتعديل والتنقيح، وعبر مداولة الشاعر مع

أقرانه ونقاده حول النص قبل اكتماله، ثم يستمر التقليدُ من قِبل الثقافة كلها بصورة مقصودة واعية بما تفعله.

كما توصل البحث إلى أن النصوص الشعرية الجاهلية يمكن أن تمنح المزيد من الرؤى التأويلية إذا نظرنا لروايات النص الشعري في تكاملها، باعتبارها تشكل - مجتمعةً - النصَّ الشعريَّ، وهي الرؤيةُ التي يبدو أن الشراحَ القدماءَ قد اعتمدوها بصورة ضمنية؛ حيث نجدُ أبا سعيد السكريَّ- على سبيل المثال- يشرح رواياتِ البيت المختلفةَ بصورةٍ تكاملية يصعبُ فيها أن يتم تمييزُ الروايةِ "الأصلية" من الروايات "الهامشية"، وهو ما يشير إلى انطباع وعينا المعاصر بكل هذه الروايات بوصفها هي النصُّ الشعري؛ حيث وَصَلَنا النصُّ مرتبطًا برواياته كلِّها، وبشروحها مجتمعةً، وهو ما يعتبر أمرًا بدهيًّا على مستوى نظريات التلقي.

الآلية السابقة يمكنها أن تفتح الباب على آفاق مختلفة تتصل بطرائق كتابة النص الشعري الجاهلي حتى يمكنَ أخذُ تلك الرواياتِ في الاعتبار، وإنهاءُ حالة التهميش التي وقعت عليها لفترة طويلة، بما يتيحُ الإفادةَ منها في عمليات القراءة والتأويل. وما تظن هذه الدراسة أننا نحتاجه بصورة ملحة، هو البدء في إعادة طباعة ما وصلنا من التراث الشعري الجاهلي تحديدًا، سواءٌ في صورة دواوين مستقلة أو ما تفرق من هذا التراث في بطون الكتب والمخطوطات، دون إهمال الروايات المتعددة التي تمثل جزءًا جوهريًّا من النص كما تَشكَّلَ عبر تاريخ الثقافة العربية الشفهية بالتحديد.

ويقترح البحثُ بعضَ طرائق كتابةِ النصِّ الشعري الجاهلي بما يضمن عودةَ الرواياتِ التي طال استبعادُها إلى موقعها الذي يظنه الباحث طبيعيًّا ضمن جسد النص الشعري.

أولا: الكتابة بالتجاور

وهي الطريقة التي اعتمدها البحث، وذلك بكتابة الروايات المتعددة بين أقواس بجوار بدائلها التي اعتمدت باعتبارها رواية أصلية. من مثل قول أبي ذؤيب:

أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي (أورثوني) حَسْرَةً (زَفْرَةً)
بَعْدَ الرُّقَادِ وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ (تَرْجِعُ) (الديوان/٧)

وربما يحتاج الأمر إلى تكرار شطر البيت كله نتيجة تغيره بتمامه أو تغير معظمه، ومن ذلك قول صخر الغي:

بِمُتْلَفَةٍ قَفْرٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا (تصِيحُ وَقَدْ بَانَ الجَنَاحُ كَأَنَّهُ)
إذَا نَهَضَتْ فِي الجَوِّ مِخْرَاقُ لاعِبِ (الديوان/ ٢٥٢)

وقد تعترض هذه الطريقةَ في الكتابة كثرةُ الروايات في بعض الأبيات بما يصعب معه أن يصمد الشكل التقليدي لكتابة السطر الشعري الكلاسيكي أمام كثرة البدائل النصية التي تقدمها الروايات.

ثانيا: الكتابة بتقسيم السطر الشعري

وأقصد بها كتابة كل شطر من البيت الشعري في سطر بمفرده، وكتابة رقم البيت أمام الشطر الأول كالآتي:

١- بِمُتْلَفَةٍ قَفْرٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا (تصِيحُ وَقَدْ بَانَ الجَنَاحُ كَأَنَّهُ)
إذَا نَهَضَتْ فِي الجَوِّ مِخْرَاقُ لاعِبِ
٢- وَقَدْ تُرِكَ الفَرْخَانِ فِي جَوْفِ وَكْرِهَا(وَفَرْخَيْنِ لَمْ يَسْتَغْنِيَا تَرَكَتْهُمَا)

بِبَلْدَةٍ لا مَوْلَى وَلا عِنْدَ كَاسِبِ

وهي طريقة تتيح التوسع بصورة أكبر في كتابة الروايات المتعددة نتيجة الفراغ الأكبر في فراغ الصفحة الذي ستتيحه لكل شطر من البيت.

ثالثا: اعادة كتابة السطر الشعري

وأعني به إعادة كتابة السطر مرة أو مرات طبقًا لعدد الروايات التي قيلت فيه، على أن يكتب رقم البيت أمام السطر الأول، من مثل:

١- أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً

بَعْدَ الرُّقَادِ وعَبْرَةً لا تُقْلِعُ

أَوْدَى بَنِيَّ وأورثُونِي زَفْرَةً

بَعْدَ الرُّقَادِ وعَبْرَةً لا تَرْجِعُ

وهي الطريقة التي تحافظ على شكل السطر الشعري الكلاسيكي، وتضع في الوقت نفسه الروايات المتنوعة على قدم المساواة، تقريبًا، مع البيت المعتمد تاريخيًّا باعتباره يمثل الرواية "الأساسية".

رابعا: تكرار الروايات في الهامش باستخدام حجم الخط نفسه

وفي هذه الطريقة تعاد الأبيات التي تحوي روايات مختلفة في الهامش باستخدام حجم الخط نفسه (البنط)، بما يساعد على تضييق المسافة التي أصبحت بدهية بين النص "الأصلي"، والروايات "الهامشية" لذلك النص.

الهوامش:

(١) وعلى الرغم من إبداع نقاد وأساتذة كبار في تأويل النصوص الشعرية الجاهلية، يظل الاستسلام لأحادية الرواية وثباتها هو المحدد الأساسي لعمليات القراءة التي يقومون بها، وهو ما يرتبط غالبًا بالشاعر/ الذات/ المركز الذي تتحكم تصوراته ورؤاه وخيالاته- المُتصوَّرة- في أبعاد النص الدلالية، وكذلك تتحكم في كل ما يمكن أن يتوصل إليه الناقد من رؤى تأويلية. ولعل أوضح الأمثلة على هذا الارتباط بين أحادية رواية النص الجاهلي وتحري ذات الشاعر الفرد هو قراءات مصطفى ناصف للشعر القديم، حيث يخيل لنا- أو ربما يريد ناصف ذلك- أن الناقد الحديث يحاول الرجوع بالزمن وصولا إلى الشاعر الفرد ليحاوره ويستكشف أبعاد رؤاه الفكرية والفنية. يمكن التمثيل على ذلك بتحليل ناصف لبعض شعر النابغة في مدح النعمان، وهو الشعر الذي يراجع فيه ناصف مفهوم المدح الضيق الذي "يفسد مثل هذا الشعر إفسادًا هائلا" كما يرى، مقارنًا بين رؤى الشاعر وغيره من الأسماء التي يفترض أنها دالة على ذوات شعراء جاهليين مثل لبيد وطرفة وامرئ القيس. انظر: مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، من ص ٤٥-٤٩.

الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية

إبراهيم أبو طالب / عرض: ماجد مصطفى

هذا بحث يعالج موضوعًا جديدًا، هو دراسة التفاعل النصي بين الرواية اليمنية المعاصرة والموروث القصصي في اليمن: الأسطوري والديني والشعبي؛ وخاصة – كما يقول الباحث – أن اليمن ما زال من أكثر البلدان العربية تعلقًا بالموروث عمومًا، "وذلك لطبيعة البنية الاجتماعية ونظمها المحافظة على خصوصيتها الضاربة في التاريخ، واعتزاز المجتمع بها، والمتمثلة في استمرارية تلك الموروثات في فكر اليمني ووجدانه جيلاً بعد جيل".

واختيار الرواية اليمنية مجالاً للبحث والدراسة النقدية يلفت نظرنا إلى شيئين بالغي الأهمية: أولاً الباحث يمني وقد أنجز هذا البحث في مصر ونال به درجة الماجستير في النقد الأدبي الحديث من كلية الآداب جامعة القاهرة، وهذا ينبئ عن التواصل المعرفي بين الأقطار العربية يُكسب البحث العلمي فيها ثراءً وحيوية وعمقًا وخصوبة لا يمكن أن تأتي من العزلة والانقطاع، لذلك فإن فتح قنوات البحث والتبادل المعرفي بين الجامعات العربية ضرورة ملحة في كل وقت، لا في تبادل الأساتذة بين هذه الجامعات فقط، بل وفي البعثات العلمية لطلاب الماجستير والدكتوراه أيضًا. وهذه فرصة متاحة للجامعات العربية في كل وقت، تصبُّ في مصلحة البحث العلمي عمومًا والثقافة العربية خصوصًا.

الشيء الآخر الذي يلفت الانتباه في هذا البحث؛ هو المنهج؛ فطبقا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، ظهرت بعض الإشكاليات المنهجية في دراساتنا للأدب العربي، ومنها: رَصْدُ مراحل وعصور تطور هذا الأدب منذ نشأته إلى العصر الحديث. وكان لأمين الخولي (ت ١٩٦٦) نظرية معروفة في دراسة الأدب عُرفت باسم "الإقليمية"، تبناها بعض تلامذته المتحمسين، وانصرف عنها غالبيتهم، وانتصر في النهاية منهج جرجي زيدان (ت ١٩١٤) – الذي اتبعه وطوره شوقي ضيف (ت ٢٠٠٥) في موسوعته عن "تاريخ الأدب العربي" – هذا المنهج الذي ربط تاريخ الأدب بالتاريخ السياسي فقسّم عصور الأدب حسب العصور السياسية وسماها بأسماء الأسر الحاكمة وبذلك افترض أن الأدب تابع للسياسة، وهو فرض اتضح خطؤه بعدما تبيّن أن لتاريخ الأدب استقلاليته وملامحه الخاصة ومسار تطوره المتميز والمغاير لمسار التاريخ السياسي.

وتؤكد الباحثة الفرنسية باسكال كازانوفا Pascale Casanova– في دراستها البالغة الأهمية "الجمهورية العالمية للآداب La République Mondiale Des Lettres"– أنه:

"منذ فترة طويلة تخلت النظرية الأدبية عن التاريخ... كما ادعت النظرية الأدبية أن صنع تاريخ للأدب يعني التخلي عن النص، أى عن الأدب بمعناه الحقيقى... وتحويل الأدب إلى شيء زمنى لا يعنى تحويله إلى سلسلة من أحداث العالم وربط الأعمال بالتاريخ العادى، ولكن يعنى على العكس إدخاله فى زمنية مزدوجة، فتسجيل تاريخ الأدب يعد عملاً غريبًا يتمثل فى إدخال الأدب فى الزمن التاريخى وإظهار كيف ينفصل تدريجيًا عنه، ليشكل فى المقابل زمنيته الخاصة التى لم يتم إدراكها حتى يومنا هذا، وهناك تفاوت زمنى بين العالم والأدب، ولكن الزمن الأدبى هو الذى يسمح للأدب بالتحرر من الزمن السياسى" (الجمهورية العالمية للآداب، ت: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢: ص ٣٩٩، ٤٠٠).

على أن المنهجين متكاملان ولا يمكن الاكتفاء بأحدهما دون الآخر؛ إذ إن أحدًا لا يستطيع إنكار اختلاف بيئات الأدب العربي وتمايز كل بيئة عن الأخرى، وأن هذا الاختلاف في البيئات يُنتج ألوانًا من الأدب تختلف ملامحها من بيئة إلى أخرى كما تختلف اللهجات والعادات والتقاليد وملامح الأشخاص؛ فالبيئة اليمنية تختلف عن البيئة الحجازية، أو بيئة نجد، أو الشام، أو مصر، أو السودان، أو العراق، أو موريتانيا، أو بلاد المغرب العربي. وقد كان أمين الخولي يتكلم عن بيئتين: البيئة المادية، والبيئة المعنوية، والعلاقة الجدلية بينهما التي تُشكّل الملامح العامة للأدب الذي تنتجه. ومن جهة أخرى فإن أحدًا لا يستطيع إغفال الإطار الجامع لهذه البيئات والمتمثل في ثقافة واحدة، هي الثقافة العربية، التي تضم كل هذه التنوعات والفروق الفردية — بلغة علم النفس — بين كل بيئة وأخرى.

ويعضد الباحث إبراهيم أبو طالب اختياره لموضوع "الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية" وأهميته للدراسات النقدية العربية بما ذكره أستاذه المشرف على البحث الناقد الكبير عبد المنعم تليمة من أنه "ما دامت الرواية نوعًا أدبيًا حديثًا في كل الآداب العالمية، وما دامت لا تزال — لحداثتها — تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية، فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله، في تأصيل هذا النوع الأدبي، ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال إلا إذا تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية"(ص ٩).

وهذا يذكرني بما قاله شكري عياد: من أن "الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمي رافعة الرأس؛ فمع أن لجنة جائزة نوبل قالت عن نجيب محفوظ — حسبما أذكر — إنه مكّن لفن الرواية في الأدب العربي الحديث، فإن هذا لم يعد صحيحًا. لقد استرجعتْ الرواية العربية — وساهم في هذا نجيب محفوظ نفسه — علاقات القربى بينها وبين التراث القصصي العربي، الشعبي منه والرسمي وشبه الرسمي" (القفز على الأشواك (٥٨٦) — كتاب الهلال — القاهرة ١٩٩٩: ١٦٦).

وهنا يمكن فهم العلاقة الجدلية القائمة دائمًا بين الشكل والدلالة في أي عمل أدبي أو فني عمومًا، فالأدب نوع من التحرر والبحث عن الأصالة، لأنه لايتحقق البقاء إلاّ لكل عمل أصيل، أما التقليد فليس سوى تكريس لوجود الأصل المُقلَّد وتحويله إلى صنم معبود وهذه مشكلة التقليد الذي يصبح أداة للتخلف والجمود ثم الموت والفناء.

لكن ما دلالة لجوء الروائي العربي إلى الامتياح من هذا المعين العربي العتيق؟! هل هو نوع من الإفلاس في الأشكال الحديثة المستمدة من الإنتاج الغربي سواء كان أوربيًا أو أمريكيًا؛ بحيث إنه عندما توقف التجديد والابتكار ـ أو هكذا يمكن أن نتصور للوهلة الأولى ـ لدى كُتّاب الرواية في بيئتها الأولى، فأصبح لزامًا على الكاتب العربي أن يبحث عن طريق أخرى يجد فيها نوعًا من التجديد الزائف أو البديل المؤقت حتى تلوح في الأفق أصداء تيار جديد وافد فيستعيره أو يقتبسه

ليواصل الكتابة الروائية مواكبًا أحدث موضة وراكبًا أعلى موجة؟!!

وعندما يبلغ الروائي العربي مرحلة النضج التام والسيطرة الكاملة على أدواته يكون قد تساوى لديه القديم والحديث في أشكال السرد الروائي؛ فالكاتب المبدع الذي يتمتع بالأصالة لا يقع في أسر التقليد أبدًا ويتساوى لديه القديم والجديد أو الوافد والتراث لأنه لا يخضع لأي منهما ولايقع في أسره وإنما يكون كل ذلك أداة للكاتب يوظفها في طرح أفكاره على مستوى الشكل والدلالة مع ما بينهما من علاقة جدلية وتأثير متبادل.

وقد قامت هذه الدراسة على "استقراء الخطاب الروائي اليمني في عمومه تقريبًا من أول نصوصه المدونة، وهي رواية "سعيد" لمحمد علي لقمان ١٩٣٩م، حتى رواية "إنه جسدي" لنبيلة الزبير ٢٠٠٠م" (ص ١٠). وقد استلزم هذا من الباحث قراءة كم كبير من النصوص الروائية تجاوز سبعة آلاف وخمسمائة صفحة.

لكن الباحث يُطلعنا على كم غير قليل من المعلومات التي تشكّل أهمية خاصة لمن يتابع مسار الرواية والأعمال الروائية في اليمن؛ فقد نندهش عندما نعلم أن النص التالي لرواية "سعيد" ظهر سنة ١٩٤٨، والنص الثالث ظهر سنة ١٩٦٠، وظل إنتاج الرواية في اليمن ضعيفًا لا يتجاوز الرواية والروايتين في بعض الأعوام، وهناك أعوام كثيرة لم تصدر فيها أية رواية.

"وقد قام الباحث باستقراء الموروثات الشعبية القصصية في إحدى وعشرين رواية يمنية، كما استقرأ اثنتي عشرة رواية أخرى باعتبارها مصادر ثانوية رصد ما فيها — مع النصوص الأساسية — من موروث شعبي عام من معتقدات ومعارف وعادات وتقاليد، وأدب شعبي، وثقافة مادية وفنون شعبية" (ص ١٠).

أما منهج الدراسة فيقوم على "إجراءات استقرائية في ضوء مفهوم التناص، ومنهج التفاعل النصي كما وضعه جيرار جينت، ويتم ذلك من خلال العناصر القصصية جماليًا وفنيًا على مستوى فصول الدراسة في: الشخصية، والحدث، والفضاء، وبيان تعالقها النصي وتفاعلها مع الموروثات الشعبية القصصية، وذلك بوصف التشكيلات الجمالية والسردية، حيث يقوم الباحث باستقراء النصوص الروائية، وبيان أنماط التناص فيها مع الموروث القصصي: الأسطوري والديني والشعبي".

وقد جاءت خطة البحث في مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، على النحو التالي:

– في المقدمة بيّن الباحث أهمية البحث، ومادته، والدراسات السابقة، ومنهجية الدراسة، وخطتها.

– وفي المدخل تناول تحديد المفاهيم لبعض المصطلحات الواردة في الدراسة مثل الفولكلور، والمأثورات الشعبية، والموروث الشعبي، والمقصود بالموروثات الشعبية القصصية. وكذلك تضمن المدخل رصدًا عامًا للموروث الشعبي في الخطاب الروائي اليمني.

– الفصل الأول: تصدى للشخصية والموروث، وحدد التفاعل النصي بين الشخصيات التي وظفتها الرواية وبين الموروثات الشعبية القصصية وذلك من خلال الشخصية الأسطورية، والشخصية الخرافية، والشخصية الملحمية، والشخصية الدينية (أنبياء، وأولياء).

– الفصل الثاني: تعرض للحدث والموروث. وذلك من خلال أنواع الحدث: العجائبي، والخرافي، والبطولي، وعلاقته بالموروث، وكذلك بيان طريقة عرض الحدث في تقنيات: الحكي، والحلم، والرحلة.

– الفصل الثالث: الفضاء والموروث. وفيه بيان لزمكانية الرواية عمومًا، وأنواع الفضاءات المستخدمة في الرواية اليمنية، وهي: الفضاء المقدس، وينقسم إلى غيبي وحقيقي. والفضاء الخرافي، وفيه عدد من الفضاءات المرتبطة جميعها بالموروث. والفضاء الإنساني، وينقسم إلى فضاء المدينة وفضاء القرية وكل فضاء منها ارتبط بطريقة ما بالموروث القصصي.

– الفصل الرابع: التفاعل النصي Transtextualité بين الرواية والموروث. وفيه شرح لأنواع التفاعل النصي وأقسامه وأشكاله ومستوياته بشيء من التركيز والتكثيف مع توضيح أنواع التناص المستخدم في الروايات موضوع الدراسة.

– الخاتمة: وفيها النتائج التي توصل إليها البحث، ومنها أن الرواية اليمنية لم تمر في مرحلة البدايات بالترجمة والاقتباس ومحاكاة النموذج الغربي، بل انطلقت من الموروث القصصي الشعبي واقتدت بالنموذج الحكائي التراثي. أما في المرحلة الواقعية المتمثلة في تجارب السبعينيين: محمد عبد الولي، وحسين سالم با صديق، وعبد الوهاب الضوراني، فقد استخدمت الموروث الديني والشعبي من خلال التناص، واستفادت من الشكل الحكائي الشعبي المتمثل في الحكاية الإطار، والحكاية داخل الحكاية. وفي الثمانينيات – على يد "زيد مطيع دماج"، و"يحيى علي الإرياني"، و"محمد مثنى"، تأثر إنتاجهم بالموروث القصصي الشعبي في استعارة شكل السيرة الشعبية وبنيتها في تمثلها لشخصية البطل الملحمي كما في رواية "ركام وزهر" للإرياني، وبنية النص الحكائي الشعبي في رسم الفضاء والشخصيات وذلك في "الرهينة" لمطيع دماج، والاستفادة من الشكل الشعبي (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة) في رواية "ربيع الجبال" لمحمد مثنى، و"صنعاء مدينة مفتوحة" لمحمد عبد الولي، و"قرية البتول" لمحمد حنيبر، من حيث الحكاية الإطار وسؤال السرد الموروث: كيف حدث ذلك؟.. أما في التسعينيات فقد تراجع التأثر بالموروث الشعبي، وأتت الأعمال الروائية في معظمها لتصوير المجتمع "تصويرًا مرآويًا" ولكتابة السيرة الذاتية بطريقة قصصية، كما في معظم أعمال "عزيزة عبد الله"، و"أحمد قائد بركات". لكن يخرج عن ذلك بعض محاولات الروائيين الشباب كما في رواية "أضبارة جمهورية الانتفاخ" لوجدي الأهدل ببناء الحدث الفانتازي القائم على التأثر بالموروث الحكائي الشعبي من خلال الحدث الخرافي.

أيضًا لاحظت الدراسة – بحق – أن الإنتاج الروائي في اليمن لم يستطع الخروج إلى الساحة العربية ولم يصل صوته إلى المنابر النقدية عدا بعض الروايات مثل "الرهينة" لمطيع دماج.

وهذه النتائج الهامة التي توصلت إليها الدراسة تؤكد خصوصية ملامح ومسار الرواية اليمنية نظرًا لخصوصية الظروف التي نشأت فيها، كما ترصد حركة التطور الواضح في الأعمال الروائية اليمنية على مستوى الشكل والدلالة.

ولا شك أن ببليوجرافيا الرواية اليمنية (من ١٩٣٩ إلى مايو ٢٠٠٣) التي ألحقها الباحث بالدراسة هي أحد الإسهامات العلمية البارزة التي تكشف عن جهد ضخم بذله الباحث لتخرج هذه الببليوجرافيا أكثر دقة وإحاطة من المحاولات التي سبقتها والتي نوه بها الباحث في مقدمة الملحق. وهذا النوع من التأليف يوفر المادة الأولية لعمل دراسات جادة حول الموضوعات محل الدراسة والبحث، وتطورها عبر العصور من أجل استشراف رؤية مستقبلية تحدد طبيعة النصوص المدروسة والمفاهيم والأيديولوجيات التي تحكمها. فهذا العمل هو الخطوة الأولى في أية دراسة جادة تطمح للوصول إلى نتائج دقيقة. ولم يكتف الباحث بذلك بل أثبت ببليوجرافيا ثانية بالأعمال النقدية التي درست الرواية اليمنية.

الهوامش:

* الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية – دراسة في التفاعل النصي، تأليف: إبراهيم أبو طالب، الناشر: وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ٢٠٠٤.

فصول . نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

المعاجم العربية والخطوط :

تعد اللغة بمفرداتها ودلالاتها اللغوية هي المنتج الأول للثقافة والأداة الأولية للتعبير عنها ونشرها، وعلى الرغم من المحاولات التطورية التي تسعى لطرح بدائل عن ثقافة الكلمة في أشكال منها ثقافة الصورة وثقافة الميديا، فإن اللغة ستظل هي الوعاء الفاعل لإنتاج ثقافة لما لتأثير الكلمة المسموعة والمكتوبة في التشكيل والتشكل .

ولم يعد هناك خلاف الآن على أن التقدم التكنولوجي له أثر بعيد المدى في التطور اللغوي؛ حيث يحتل علم اللغة مكانه في الصدارة لقيادة تطور المعرفة الإنسانية وتشكيل معالم الحضارة البشرية في مجتمع المعرفة، جنباً إلى جنب مع البيولوجي والمعلوماتي، انطلاقاً من القناعة بأنه ما من ظاهرة طبيعية كانت أم إنسانية، إلا ولها شقها اللغوي السردي. وتشير الدلائل المتوفرة حتى الآن، في هذا الصدد، إلى أن المعرفة الإنسانية، في ظل هذا التوجه اللغوي، سوف تتجه للتركيز في البحث في معنى الظواهر والأحداث، وكيف ينشأ هذا المعنى ويتكون في العقل البشري وتحفزه لبحثه، وذلك أكثر من الانخراط في بحث الظواهر ذاتها وفي كيفية نشوئها. وقد نشهد في المستقبل من ينظر إلى المعرفة الإنسانية في مجملها باعتبارها نوعاً من المهارات الذهنية هدفها الأساسي فك ألغاز اللغة.

وهنا تحتل المعاجم أهميتها بوصفها مكونا من مكونات الهوية الثقافية، ومنطلقا إلى تطوير آليات، وابتكار أخرى؛ ذلك أن المنطلقات الأساسية لرصد هوية ما، وتأكيد مرتكزاتها لا يمكن بحال أن تتحقق ما لم تكن لها مرجعيات ترتبط بهوية يتم الاشتغال عليها.

وفيما يأتي نسعى لتقديم بعض مواقع المعاجم والقواميس، والصفحات اللغوية التي تهتم بالمصطلح وضبطه، والتي تهتم برصد الأسماء العربية ومعانيها، والمعاجم المتخصصة النوعية التي تهتم بفئات بعينها، أو علوم معينة، ومن هذه المواقع:

- **معاجم وقواميس :**

http://www.sendbad.net/aloom/majemwaqwamis.htm

موقع ضخم يضم عددا من المعاجم والقواميس العربية والأجنبية في تخصصات مختلفة، منها: قاموس مصطلحات الحاسب — قاموس ويبستر — القاموس الإسلامي — الموسوعة البريطانية

- قاموس أكسفورد – موسوعة إنكارتا – دائرة المعارف البريطانية – موسوعة المعلومات – موسوعة الكمبيوتر والإنترنت، وغيرها كثير .

- **معاجم وقواميس :**

http://qamoos.sakhr.com/

يقدم الموقع نفسه قائلا: هذا الموقع يتيح للمستخدم متعة الخوض في غمار لغتنا العربية، والغوص إلى أعماقها، لاقتناء دررها النفيسة، وإجلاء كل مشكل، والإلمام بمفرداتها ومعرفة أصولها .... ، ثم يقدم الموقع إحصاءات عن المواد والمشتقات والكلمات على النحو الآتي:

المعجم	متوسط المواد للحرف	عدد المواد	عدد المشتقات	عدد الكلمات
المحيط	١,٤٢٩	٤٠,٠٠٠	٤٠,٠٠٠	٨١٠,٠٠٠
محيط المحيط	٤٠٠	١١,٢٠٠	٨٤,٩٦٥	١,٣٠٠,٠٠٠
الوسيط	٢٥٠	٧٠٠٠	٣٠,٠٠٠	٤٥٠,٠٠٠
الغني	١,٠٧١	٣٠,٠٠٠	١٩٥,٠٠٠	٢,٠٠٠,٠٠٠
القاموس المحيط	٣٩٠	١١,٠٠٠	٧٠,٠٠٠	٧٣٣,٠٠٠
لسان العرب	٣٣٥	٩,٣٩٣	١٥٨,١٤٩	٤,٤٩٣,٩٣٤
نجعة الرائد	——	١٤٢	٥,٦٢٩	١١٩,١٧٦

إضافة لمادة علمية عن المدارس اللغوية في تصنيف المعاجم ، والفروق بينها ، وكيفية الكشف فيها .

- **مختار الصحاح:**

http://www.alburaq.net/mukhtar/root.cfm

حيث يمكن فيه البحث بطريقتين: إما باستخدام الجذر اللغوي للكلمة المراد البحث عنها، وإما بإدخال الكلمة أو العبارة مباشرة.

- **موقع مجمع اللغة العربية بالقاهرة:**

http://www.arabicacademy.org.eg

ويضم كل المعلومات عن مجمع اللغة العربية : نشأته، وتاريخه، وهيئاته، وإنجازاته، إضافة لإمكانات البحث عن المصطلحات، والبحث في المعاجم التي أصدرها ويصدرها حتي الآن، فيضم أبوابا خاصة عن: معجم المصطلحات – معجم ألفاظ القرآن الكريم – معجم الأساليب – معجم قرارات المجمع. مع توفير إمكانات بحث إنجليزي عربي – عربي إنجليزي.

- **معجم المصطلحات النفسية:**

http://psychiatre-naboulsi.com/mojam.html

وهو متخصص في المصطلحات النفسية، بالمسارد الثلاثة: العربي – الإنجليزي – الفرنسي، إضافة لتضمنه روابط، مثل: المعجم الإلكتروني – معجم التربية الخاصة – معجم الأدوية النفسية – المعجم الطبي – معجم العلاج الدوائي – معجم أكسفورد – موسوعة علم النفس – معجم الصحة النفسية، وغيرها.

- **معجم البابطين للإبداع الشعري :**

http://www.albabtainpoeticprize.org/

وهـو الموقـع الخاص بجائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ويتضمن معلومات عن أنشطة المؤسسة ونتاجها في إطار المعجم الشعري لما تم وما يتم من مشاريع قيد العمل.

- معجم المصطلحات :

http://www.balagh.com/mosoa/qamos/qamos1.htm

وهـو معجـم ضـخم يضـم المصـطلحات الأدبية والنقدية والثقافية، من خلال إمكانية تصفح الكـتابات الـتي كتبـت عـنها، مـن خلال عرض نبذة عن المصطلح وطرح إمكانات عرض المعلومات التراثية والمعاصرة عنه في صفحة منفصلة يمكن الوصول إليها بمجرد الضغط على الرابط الذي يحمل اسم مزيد.

- معجم الأماكن:

http://sirah.al-islam.com/places.asp

وهـو موقع سـهل الاستخدام، من خلال إمكانية كتابة اسم المكان في مربع فتظهر المعلومات المدونـة عنه، وهو متخصص في "المعالم الجغرافية الواردة في السيرة النبوية" على وجه التحديد كما وردت في الكتاب الذي يحمل الاسم ذاته.

- الأسماء ومعانيها:

http://www.alyaum.com/services/names.php

وهو موقع مختص بالأسماء العربية (أسماء الأعلام والأماكن والصفات...) ومعانيها، حيث يـبدأ بعـرض لـلحروف الهجائـية مرتبة من الألف إلى الياء، مع إمكانية الضغط على الحرف الذي تبدأ به الكلمة المراد البحث عنها .

http://www.tihamah.net/modules.php?name=names

موقع آخر للمهمة ذاتها التي يقوم بها الموقع السابق.

- الأسماء العربية ومعانيها:

http://www.awsnet.net/p5.htm

موقـع ثالـث يقوم بالمهمة ذاتها، وإن كان هنا يقتصر على أسماء الأعلام العربية، وبطريقة العـرض المباشـر، مـن خـلال عمـل جـدول تُحـدد فيه الأسماء وتُعرض مرتبة هجائيا، وهي قليلة، قياسا إلى الموقعين السابقين.

في الأعداد القادمة :

- مواقع الأدباء الشخصية (٢).
- مواقع الشعر والشعراء (٢).
- المنتديات الأدبية.

ملحوظة: كلمة sendbad وردت هكذا في الموقع، والصحيح هو sindbad .



التنظير السوسيومعرفي والجمالي للأدب

عبد المنعم تليمة

سامي سا

ببليوجرافيا

التنظير السوسيومعرفي والجمالي للأدب عند عبد المنعم تليمة

سامي سليمان

لعبد المنعم تليمة إسهامات بارزة في ميدان النقد العربي الحديث والمعاصر تكشف عنها كتاباته المتنوعة سواء تلك التي قدمها في الكتابين اللذين انفرد بتأليفهما وهما "مقدمة في نظرية الأدب" ١٩٧٣، و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" ١٩٧٨، أو الكتب التي شارك في تأليفها مثل "حركات التجديد في الأدب العربي" ١٩٧٥ الذي قدم فيه دراسة عن مسرحية "السلطان الحائر" أو كتاب "النقد العربي" ١٩٧٦ الذي قدم فيه تاريخا بالغ الإيجاز للنقد العربي الحديث حمل عنوان "النقد العربي الحديث: بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج" كما اختار فيه عددا من النصوص الممثلة لاتجاهات النقد العربي الحديث ومناهجه، أو كتاب "نجيب محفوظ: الرجل والقمة" ١٩٨٩ الذي قدم فيه دراسة عنوانها "نجيب محفوظ تراثا". أو الكتب التي أشرف عليها وكتب مقدمات أو مداخل لها ككتاب "طه حسين: مائة عام من النهوض" ١٩٨٩، وكتاب "الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع" ١٩٨٦، وكذا مقدمته التي صدر بها نشرته لكتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" ١٩٩٤ والتي حملت عنوان "مدخل لقراءة في الشعر الجاهلي"، بالإضافة إلى كم هائل من المقالات التي نشرها في كثير من الدوريات منذ نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن في مجلات "المجلة" و"الكاتب" و"الفكر المعاصر" و"أدب ونقد" و"الطليعة" و"الهلال" وغيرها[1]. وبقدر ما تكشف تلك الإسهامات السابقة عن جهد نقدي أكاديمي يتصل في مجمله بالاتجاه الاجتماعي ـ لاسيما في تياره الماركسي المطور ـ في النقد العربي الحديث، فإن لتليمة إسهامات أخرى قدمها في كثير من الندوات والمؤتمرات والبرامج الإذاعية والتليفزيونية التي تكشف عن جوانب اتصاله بالحركة الأدبية والثقافية المعاصرة له، وتقدم لونا من ألوان "النقد الشفاهي" الذي يلعب دورا مؤثرا في توجيه فئات واسعة من المتلقين للإنتاج النقدي.

وله ـ بالإضافة إلى كل ما سبق ـ إسهام واسع في الإشراف على، والاشتراك في، مناقشة عدد كبير من الرسائل العلمية في مجالات الأدب والنقد العربي الحديث والقديم، فضلا عن إسهامات قليلة في مجال الترجمة[2].

ورغم ما تنطوي عليه إسهامات تليمة من تنوع لافت فإن المتصل بكتاباته يستطيع أن يضع يده على العملين المحوريين الكاشفين عن أصالة إسهامه في النقد العربي الحديث والمعاصر، وهما كتاباه: "مقدمة في نظرية الأدب" ١٩٧٣ و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" ١٩٧٨.

وفي هذه الدراسة محاولة لقراءة هذين العملين والتحاور مع أفكارهما من منظور يفيد من بعض الإنجازات النقدية المعاصرة، وينظر إلى اللحظة الآنية بوصفها تاريخا حيا يتيح للقارئ الآني/ المعاصر أن يعيد تأمل تنظيرات تليمة ليكشف عما فيها من جوانب حية، باقية، مؤثرة تملك القدرة على الإخصاب والنماء في النقد العربي المعاصر، وما فيها أيضا من جوانب يحتاج القارئ إلى أن يراجعها مختلفا معها فيما طرحته، وليس دافع الاختلاف إلا نوعا من إدراك القيمة التي تنطوي عليها إسهامات تليمة التنظيرية، ورغبة في أن تظل لهذه الكتابات فعاليتها في تشكيل موقف نقدي من عديد من التيارات النقدية التي تموج بها ساحة النقد العربي المعاصر.

(١)

بدهي أن تليمة يقدم في "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تنظيرا يجمع بجدل خصب ومثمر بين جوانب ثلاثة: اجتماعي، ومعرفي، وجمالي، وتبدو خصوبة الجدل سواء في صياغة تليمة لماهية كل منها على حدة، أو في سعيه إلى صياغة العلاقات الكامنة بينها إنْ في تفسيره لتاريخ الفن والأدب والثقافة وإنْ في المنطلق الذي يقدمه سبيلا أو منهجا لدرس الأدب أو الفن أو الثقافة. ومن المفيد ـ بداية ـ أن ننبه القارئ إلى أن تليمة يقدم، في مجمل عمليْهِ، تنظيرا للفن والثقافة والأدب في عمومها، بينما يخص الأدب وأداته (اللغة) بمزيد من العناية والاهتمام وضرب المثل باعتبار أن هذا هو الميدان الأساسي الذي عمل في دراسته منذ أن كان طالبا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب من جامعة القاهرة، ثم قدم فيه رسالته للماجستير عام ١٩٦٤ عن "الشعر السياسي بين ثورة عرابي وثورة ١٩١٩". ويستند ذلك التنظير إلى رصيد من المصطلحات من قبيل "الواقع" و"الوجود" و"الوعي" و"الفكر المثالي" و"الفكر العلمي" و"علم الفن" و"الإدراك الجمالي" و"المعرفة الجمالية" و"الماهية الجمالية" و"العارف الجمالي" و"المعروف الجمالي" وغيرها من المصطلحات التي كان يحرص على أن يعطيها مدلولات محددة تشكل ـ في تنظيراته وفي نقده على السواء ـ شبكة من المفاهيم المترابطة. ويكشف الأمران ـ التنظير والرصيد المصطلحي ـ معا عن سعي دؤوب إلى ضبط الدرس النقدي لظواهر الأدب والفن والثقافة ضبطا حازما يفضي إلى تحقيق نمط من المنهجية العلمية.

إن المسعى الكامن وراء تنظيرات تليمة هو تأسيس "علم الجمال الأدبي" مما كان يتطلب تحديد ماهية الأدب ومهمته وطبيعة أداته، وبقدر ما انصرف عمله الأول "مقدمة في نظرية الأدب" إلى درس الجانبين الأولين من زاوية مصدر الأدب وقوانين تطوره فقد صرف جل اهتمامه في العمل الثاني "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" إلى درس متأن لأداة الأدب من حيث طبيعتها النوعية ومن حيث الكيفية "العلمية" الملائمة لدرسها. في موازاة مع تحليل الماهية الجمالية للأدب بما يكشف عن جدل الاجتماعي والجمالي والمعرفي جدلا يفضي إلى أن تتأسس مهمة الأدب تأسسا منطقيا على أساس من طبيعته النوعية. ويتطلب تأسيس العلم لدى تليمة تحديد مادته والمنهج الملائم لدرسه، ولذا جعل من التمييز بين "المنهج العلمي" و"المنهج المثالي" سبيلا إلى تقديم اختياره المنهجي: فالمنهج المثالي يعني لديه كل الجهود الفكرية الوضعية سواء كانت سابقة على الماركسية أو معاصرة لها، ويعتمد ذلك المنهج الفكر المثالي الذي يصفه تليمة بأنه يفسر الفكر بالفكر، ويعتمد نهجا جزئيا صوريا في تفسير الظواهر الثقافية، ويقطع الظواهر المدروسة عن روابطها وعلاقاتها فيفسر الظاهرة من زاوية واحدة من زواياها. أما المنهج العلمي فهو المنهج الذي تبلور في إطار الماركسية، وسنده الفكر العلمي (هل لنا أن نسجل، ابتداءً، أن صفة العلمي لدى تليمة لاسيما في كتابه الأول تنصرف إلى الفكر الماركسي وحده) الذي يستمد منه تليمة مجموعة من المبادئ المعرفية التي تتصل بالعالم من حيث هو موجود وبطبيعة المعرفة الإنسانية من حيث هي صلة بذلك

الوجود، فترى - أي هذه المبادئ - "أن العالم وجود موضوعي قائم خارج الوعي وسابق عليه. والوعي (انعكاس) لهذا الوجود الموضوعي. أي أن تصورنا للعالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، ويتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن (معرفتنا) بهذا العالم"[٣]. كما تتصل هذه المبادئ بمفهوم "الواقع" الذي يكتسب لديه معنى شاملا لا يقتصر على الجانب الإنساني وحده بل يشمل الإنساني والطبيعي معا إذ يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقاتهم ببعضهم البعض، أي العلاقات الاجتماعية.

ويتصل بتلك المبادئ المعرفية مجموعة من المبادئ الاجتماعية الثقافية التي تتأسس على الفهم الماركسي للمجتمع والتاريخ بحيث يصبح ذلك الفهم هو الإطار المرجعي الأساسي الذي يستمد منه تليمة مبادئه التنظيرية (وإن كان لنا أن نلحظ أن معتمد تليمة هنا هو نظرية المعرفة الماركسية في صيغتها اللينينية المتطورة التي كانت أكثر ضبطا في مفاهيمها وفي تصورها للعلاقات التي تربط بين الواقع الاجتماعي والأشكال الثقافية من تلك الصياغات "الفجة" السابقة عليها). ويبدو الفهم الماركسي للعمل بوصفه العملية الأساسية التي يتشكل المجتمع وظواهره المختلفة على أساسها؛ فالعمل (عملية اجتماعية، الأساس فيها علاقة البشر بعضهم ببعض في مواجهة الطبيعة، إذ ينشأ بين الناس - وهم ينتجون عيشهم - "علاقات إنتاج" تمثل النظام الاقتصادي للمجتمع ومقومه المادي وبناءه الأساسي الذي ينهض عليه ويعبر عنه ويعكس حقائقه بناءٌ عُلْويٌّ ثقافي)[٤]. وما يحدد نمط العلاقات الاجتماعية في مجتمع من المجتمعات إنما هي العلاقة بين أدوات الإنتاج وقوى الإنتاج، ويصف تليمة الأساس المادي بأنه "الوجود الاجتماعي" وهو يكرر استخدامه لهذا البديل الدلالي كثيرا. وإذا كان تليمة يصف الثقافة بأنها "بناء فوقي للمجتمع" فإنه يراها متجلية في صور متعددة هي: الأدب، والفن، والفكر السياسي والتربوي، والصياغات الفلسفية والعلمية والقانونية، والعادات والأعراف والمثل العليا، والقيم المفسرة للسلوك العملي في هذا المجتمع. وبذلك تكتسب الثقافة في تجلياتها المختلفة بعدا شموليا. ويصل تليمة بين المبادئ المعرفية والثقافية الاجتماعية بما يكشف عن سعيه إلى إبراز "العام" و"الخاص" من ناحية، وعن كون الأساس المادي الاقتصادي هو العنصر الأساسي الفعال في تشكيل الثقافة وتوجيهها دون أن يكون العنصر الوحيد من ناحية ثانية. فالوجود يسبق الوعي ويحدده ويفسره إذ إن العلاقة بينه وبين الوعي ليست علاقة انعكاس سلبي بل هي علاقة تأثير وتأثر بما يجعل الثقافة قادرة، في بعض مراحل تغير المجتمع، على سبق الأساس المادي الذي يشكلها، كما أن ما تتضمنه من عناصر ذاتية وجوانب فردية يجعل منها ظاهرة "مركبة معقدة" مما يؤكد استقلالها النسبي عن الأساس المادي (وتأثيرها الإيجابي عليه، وهي وإن عكست حركته فإنها في ذات الوقت أداة فذة لتغييره. كذلك فإن لكل صورة من صور الثقافة - روحية وفنية وعلمية وفكرية - ذلك الاستقلال النسبي، كما أن لكل منها نوعيته المميزة له، ولكل منها قوانين تطوره الذاتي)[٥].

ومن اللافت للانتباه أن حرص تليمة على أن يبرز - في تحديده لمجموعة المبادئ المعرفية والثقافية والاجتماعية التي يؤسس عليها تنظيراته للأدب والفن على تأكيد استقلالية الثقافة وصورها المختلفة - دون أن تتناقض تلك الاستقلالية مع كونها بناء فوقيا منعكسا عن الوجود المادي - مما جعله يراوح بين النظر إلى الثقافة وصورها بوصفها ذات ماهيات اجتماعية والنظر إليها بوصفها ذات ماهيات نوعية لها خصوصيتها المائزة لها. ولنا أن نسجل، هنا، أن هذا التراوح دال أولي على الاختلاف "النسبي" بين "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي". وكان درسه الماهيات النوعية المائزة للأدب سبيلا إلى بيان المبادئ الجمالية وجدلها مع المبادئ المعرفية من ناحية، والمبادئ الاجتماعية الثقافية من ناحية أخرى.

إذا كانت المبادئ المعرفية والثقافية والاجتماعية التي وضعها تليمة كانت موجهة لتنظيراته في كتابيه "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" فمن البيّن أن الكتاب الأول تبدت فيه عناية تليمة بتقديم منظور لتاريخ الأدب والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية، على حين تمحور عمله في الكتاب الثاني حول تحليل الماهية الجمالية الاجتماعية للأدب، وكان يوازي هذين العملين نقدٌ "حاد" - لاسيما في أولهما لتجليات الفكر المثالي في فهم تاريخ الأدب وأنواعه ومدارسه. ولذلك طالت وقفة تليمة عند "مصدر الأدب" وهو درس كان يهدف إلى الكشف عن كيفية تخلق الأدب/ الثقافة من العمل، والمسارات التي قطعها الأدب/ الثقافة مع تحول المجتمع الإنساني من المجتمع البدائي إلى المجتمع الطبقي في تطوراته المختلفة من ناحية، ويبتغي، من ناحية ثانية، اكتشاف العلاقة بين الوجود الاجتماعي والبناء الثقافي، سعيا إلى بيان خصوصية الأدب، بوصفه صورة من صور الثقافة،من ناحية ثالثة.

وانطلقت رحلة تليمة من مقولة ترى أن الفن قد تولد من العمل الذي كان نوعا من الإبداع، وتطورت حواس الإنسان الخارجية وشعوره الجمالي خلال ممارسته للعمل. ولم تنفصل المحاولات الفنية المبكرة التي قام بها الإنسان الأول "إنسان المجتمع البدائي" عن محاولاته في تشكيل أدوات العمل واستخدامها، ولكن لما كان الفن يتميز بكونه شكلا مستقلا من أشكال الوعي فإن (دراسة أدوات الفنون من ناحية صلتها بالعمل، ومن ناحية طوابعها الخاصة تعد بداية ضرورية لفهم طبيعة الفن عامة ونوعية كل فن على حدة خاصة)[6]. ومن ثم توقف تليمة عند دراسة اللغة أداة الأدب، وأسس نظرته إليها على أنها، أكثر من أية أداة فنية أخرى، تختزن سياقا تاريخيا واجتماعيا مدللا على ذلك ببراهين عديدة تعود إلى دراسات علماء الأنثروبولوجيا والحضارة والتشريح، وقد استنبط من تلك المقولة سمتين تتميز بهما اللغة، لاسيما في بعدها الفني، إذ هي مستودع الخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التي تستخدمها، كما إنها قد انتقلت - بسبب ارتقاء أدوات العمل - من مجرد تسمية الأشياء إلى تكوين المفاهيم المجردة والرموز، ورغم أن هاتين السمتين قد تحققتا متصاحبتين فإن ثانيتهما قد ارتبط تحققُها بنمو طاقتي التجريد والتعميم في الذهن البشري[7].

ولم تكن الوقفة السابقة التي وقفها تليمة إزاء اللغة إلا سبيلا لتأكيد أن العالم وجود موضوعي سابق على الوعي؛ فحينما يعي البشر شيئا أو جانبا من ذلك الوجود فإنهم يضعون اللغة استجابة للحاجة إلى تسمية ما أدركوه لأن اللغة لا تنقل إلا ما كان قائما في نطاق الوعي. وبقدر ما كانت هذه المقولة وسيلة للرد على كل من "غلاة المثاليين" الذين يرون العالم عقلا والبدائيين الذين يرون العالم لغة، فإنها كانت وسيلة لتأكيد أن اللغة تتسم بأنها ناقلة لخبرة الجماعة ومعرفتها بالعالم من ناحية، وبأنها، من ناحية ثانية، تعكس في صيغتها الفنية بشكل خاص (علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعي والاجتماعي بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعي وتجربة روحية ومَثل أخلاقي أعلى)[8].

إن تحديد الهوية الاجتماعية للفن والأدب من حيث هي خاصة أنطولوجية محايثة له كان وسيلة للكشف - في تنظير تليمة - عن تأثير تغير علاقة البشر بالواقع (الطبيعة والمجتمع) على دور الفن وطبيعته في تاريخ المجتمع الإنساني. ومن منظور هذه العلاقة ميّز تليمة بين مرحلتين مختلفتين ومتتاليتين في *دور الفن في المجتمع الإنساني*، *تتصل أولاهما بالمجتمع البدائي* وهي المرحلة التي يصفها بأنها (الاغتراب عن الطبيعة)، على حين تتصل الثانية بنشوء المجتمع الطبقي وتطوره، وهي التي يسميها (الاغتراب في المجتمع). وفي المرحلة الأولى حقق الإنسان طبيعته الإنسانية والاجتماعية عبر تطور عمله ضد الطبيعة وفي مواجهتها. ولما كان المجتمع البدائي يقوم على بنية جماعية فقد كانت تتوازى معها كلية نظرة الجماعة البدائية إلى عالمها

الطبيعي وعلاقتها به، فلما كان الإنسان البدائي يسعى إلى ترويض الطبيعة والسيطرة عليها كانت بعض ظواهرها تستعصي عليه فخلق الأسطورة التي لم تكن بعيدة عن واقعه العملي التجريبي من ناحية، كما كانت أصلا للعلم والفلسفة والفن من ناحية ثانية. وارتبطت علاقة البدائي الأسطورية بعالمه بدرجة معينة من تطور أدوات العمل والخبرة التكنيكية التي استطاع أن يحصلها، كما ارتبطت بتركيب البنية الاجتماعية، وذلك ما حدد مستوى التطور في تلك المرحلة الاجتماعية. وأقام الإنسان البدائي تصورا للعالم - بما فيه من أشياء وأحياء وقوى وآلهة - على نسق مجتمعه البدائي، ولما كانت الطقوس السحرية لدى ذلك الإنسان مرتبطة بالعمل الإنتاجي الذي يمارسه، فكان ما أنتجه من فن يتصل بالواقع التجريبي والبناء الاجتماعي البدائي، ويتبدى ذلك الارتباط في جانبين هما: أنه لما (كان المنطق الأسطوري يحقق أهدافا عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تقصر عن تحقيقها أدوات البدائيين ومعارفهم وخبراتهم فإن الفن كان أداة أولئك البدائيين في تحقيق تلك الأهداف)[٩]. وكان للفن (مضمون أسطوري، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم، ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي والاجتماعي، فإن ذلك المضمون كان "اجتماعيا" في حقيقته)[١٠]. ويعني هذا أن الفن البدائي كان تحقيقا جماليا لأهداف واقعية، كما كان، في ذات الوقت، عملا له نتائج واقعية ذات تأثير ملموس في حياة الجماعة المنتجة والمتلقية له في آن واحد. كما كانت الجماليات ممارسات عملية وظواهر جمالية معا.

ويرتب تليمة على هذين الجانبين نتيجة مفادها أن الفن البدائي كان جماعيا ولم يكن فنا فرديا وكذلك لم يكن طبقيا. وكانت اللغة - لخصوصيتها الاجتماعية والجمالية - تقوم بدور أساسي في تلك الممارسات الفنية التي تشكل نوعا من الموازاة الرمزية للواقع، وذلك ما جعل اللغة تؤدي وظائف متعددة تعود إلى إيمان البدائي بأن للكلمة تأثيرا فعالا على القوى الظاهرة والخفية في ذلك العالم؛ ولذلك أعطى البدائي للكلمة دورا محوريا في ممارساته السحرية، وجعل منها وسيلة للتحكم في جوانب العالم وجزئياته، كما اتخذ منها أداة تمنحه وجوده داخل الجماعة التي ينتمي إليها، وكان لها دور سحري في تحديد العلاقة داخل الجماعة؛ إذ (كانت الكلمة بتكرارها وتنغيمها تخلق إيقاعا يوحد الجهد ويوفره وينظم الحركات وينشط القوى، ويثير الطاقات)[١١]. لقد كانت للكلمة عند البدائي صلة وثيقة بفهمه الأسطوري للعالم؛ إذ لم تكن مجرد (أداة صياغة لذلك العالم فحسب، بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه)[١٢]. في المرحلة الأولى كانت الأسطورة واقعا، وأما في المرحلة الثانية التي تحقق فيها اغتراب الإنسان في المجتمع فهي المرحلة التي تحول فيها الواقع إلى أسطورة، وهي المرحلة التي تتصل بنشوء المجتمع الطبقي؛ فمع تطور أدوات العمل بدأت ظاهرة تقسيم العمل تلعب دورا محوريا في إفراز الانقسام الطبقي داخل المجتمع وأصبح التمايز بائنا بين امتلاك أدوات الإنتاج وقوى الإنتاج، وكلما أخذ التناقض بينهما يشتد كان ذلك إيذانا بانتقال المجتمع إلى طور جديد من أطوار تاريخه بوصفه مجتمعا طبقيا، كما أخذت الطبقات المسيطرة توجه كل أشكال الثقافة إلى صياغة غاياتها وأغراض وجودها. ومن ثم أصبح المحتوى الطبقي بارزا في الوعي الاجتماعي، كما أصبح هو الأساس في تطور الفنون منذ قيام المجتمع الطبقي. وإذا كان "المفكرون البرجوازيون" المعاصرون لتطور النظام الرأسمالي قد التفتوا إلى الطبيعة غير الإنسانية لذلك النظام فإنهم - فيما يرى تليمة - لم يستطيعوا الكشف عن التناقضات الداخلية في قلبه، بينما كان الأدب أقدر بوسائله على تحقيق هذه المهمة، ولكي يدلل تليمة على ذلك يتوقف عند نموذج البطل في أعمال شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) وفي "فاوست" جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ليكشف عن الكيفية التي يعكس بها كل نموذج قيم المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها والتي تصور انتقالة من انتقالات النظام الرأسمالي. فالبطل الشكسبيري كان يصوغ مثال البرجوازي إبان فتوة طبقته وطموحها الإنساني، ومن ثم كان يكشف

في الإنسان فرحته واعتداده بذاته الفردية قبل أن تصبح هذه الذات "فردية مريضة"، أما "فاوست" جوته فكان يصوغ مثال البرجوازي إبان تحول طبقته إلى الجمود والمحافظة، فيكشف للإنسان سعيه الدؤوب إلى تفتح إمكاناته والتحرر من قيوده وقهر اغترابه(١٣).

إذا كان "الفن البرجوازي" المصاحب لفترة صعود البرجوازية قد "خلف روائع إنسانية باقية" (فنشأت أنواع فنية وأدبية جديدة، و"تعقدت" التقاليد الصياغية الموروثة، وأدركها كثير من الصقل والحداثة المواكبين لازدهار الموقف الإنساني روحيا وعلميا وفكريا واجتماعيا)(١٤) فإن وصول المجتمعات الغربية الرأسمالية ـ في منتصف القرن التاسع عشر ـ إلى أعلى مرحلة من مراحل تطور الرأسمالية قد أدى إلى حدوث تقدم هائل في أدوات الإنتاج، ولكن استمرار محافظة النظام الرأسمالي على الاستغلال بوصفه نمط علاقة بين المالكين وقوى الإنتاج قد أفضي، فيما يرى تليمة، إلى قهر الإنسان واغترابه، وفي مواجهة التقدم في وسائل الإنتاج فإن "الوعي الأيديولوجي" كان له دوره في نفي الاغتراب، إن ذلك الوعي هو الذي يحكم التجريب التكنيكي في الأدب والفن ويمنحه أهميته الحقيقية في تاريخ الفن كما أن للموقف الاجتماعي للفنانين والكتاب (دورا أساسيا في تحديد خصوبة تجاربهم الشكلية أو عمقها)(١٥).

إن الصيغ الفنية سند للواقع الطبقي ومبرر له، والفن البرجوازي يقع ـ فيما يرى تليمة ـ في رومانسية غالبة لعجزه عن عكس التناقض والصراع في قلب المجتمع بصورة كاشفة، وتخفى فيه الحقيقة، ويتحول الفن إلى نتاج ذاتي خالص أو حذق حِرْفي ماهر، ويصاحب ذلك نمط من الفكر الفلسفي "المثالي" يجعل من الذاتي خالقا للموضوعي، فيتحول الواقع إلى وهم كما يتحول إلى أسطورة أيضا. ويرى تليمة أن دراسة العلاقة بين الموقف الاجتماعي والتجريب الشكلي في "الآداب البرجوازية المعاصرة" يكشف أمرين (هل لنا أن نلاحظ أن هذين الأمرين هما نتيجتان يرتبهما تليمة على تصوره لاغتراب الفنان في المجتمع البرجوازي المعاصر!): يتصل أولهما بنموذج الإنسان في الأدب، على حين يتصل ثانيهما بما يمكن تسميته "جنون التفتيش" عن الأشكال في الفن والأدب. إن اغتراب الفنان في ظل قوانين الاستغلال في المجتمع البرجوازي جعل نموذج الإنسان في الأدب كاشفا عن شخصية إنسانية محدودة، فقيرة الملامح، منعزلة، ومتناقضة مع جماعة مجردة. وذلك يعني أن الفنان المغترب لا يستطيع أن يحول "الفرد الإنساني" إلى "نموذج إنساني"؛ لأن النموذج في الفن "هو تجريد لكثرة وتعميم لها" ويتحقق ذلك حين يستطيع الفنان أو الكاتب أن يستخلص العام من الخاص، كما أن نجاح ذلك النموذج في الأدب والفن يتوقف (على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته "قضية" الإنسان في مجتمعه)(١٦). وأما فيما يتصل بجنون "التفتيش عن الأشكال في الفن والأدب" في الفن البرجوازي المعاصر فيرى تليمة أن الفنان في المجتمع البرجوازي المعاصر يحاول التغلب على اغترابه الاجتماعي باللجوء إلى التجاريب التكنيكية ويصل إلى أنماط متعددة من الغلو والخلط الشكلي نتيجة عجزه عن إدراك الصلة الجدلية بين الجماليات والمضمون الاجتماعي لأدبه أو لفنه، ولذا تنتهي إبداعات ذلك الفنان إلى إفقار الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي، كما تنتهي بأداة الأدب (اللغة) إلى ضمور في وظيفتها وإلى قصور في طاقاتها (ومن الملاحظ أن ذلك هو الموقف نفسه الذي كان النقاد الماركسيون الرسميون في الاتحاد السوفيتي وكذا النقاد الماركسيون التقليديون في النقد الأوروبي يتخذونه، بداية من الثلاثينيات ومابعدها، من الاتجاهات التجريبية في الأدب الأوروبي المعاصر). إن تليمة لا يرفض لجوء الفن إلى التجريب الشكلي الدائب لكنه يرى أن حركة التجريب في الآداب والفنون المعاصرة ينبغي أن تتصل بثورة الإنسان المعاصر الطامح إلى القضاء على أسباب اغترابه، فذلك ما يتيح لتلك الحركة أن تكون خصبة ومجدية.

لم يكن تحليل تليمة لما أسماه "مصدر الأدب" إلا محاولة لتطبيق تنظيراته المستمدة من الماركسية على نشوء الأدب وتغير وظائفه ومهامه في المجتمعين البدائي والطبقي، ولقد أعطى في تحليلاته لهذا الجانب أهمية بالغة باللغة نتيجة خصوصيتها التاريخية والاجتماعية والجمالية. ولما كان درس المنشأ يتصل بنظرية التاريخ فإن استكمال تقديم النظرية وتطبيقها والكشف عن الإمكانات التي تقدمها أفكارها المتبلورة في بيان ماهية التطور وتجلياته في الظاهرة الأدبية كان يتطلب الوقوف عند مسائل الأنواع الأدبية والمدارس الأدبية من جهة "قوانين تطور الأدب"، وهو ما سعى تليمة إلى تحقيقه، وأسس ذلك المسعى على فهم للتطور بوصفه "قانون الأشياء والأحياء"، وإذا كانت ظاهرة التطور في الفنون والآداب تحدث وفق "القوانين العامة للتطور الاجتماعي" فإن الدرس العلمي لتاريخ الفن يبتغي الكشف عن خصوصية التطور في الفن والقوانين المميزة له. وإذا كان التطور معناه التغير، أما التقدم فمعناه التغير إلى الأفضل فإن التغير في طبيعة الفن في تاريخ المجتمع الإنساني لا يعنى بالضرورة تقدما ولكنه يعني أن الخبرات الجمالية للبشر قد تعقدت وأن مداركهم الجمالية قد أضحت أكثر صقلا عن ذي قبل. كما يعني، أيضا، أن نموذج الواقع في الفن قد أصبح مركبا. إن الحديث في الفن لا يلغي القديم ولا يقوم مقامه. إن الفن انعكاس لواقع محدد مما يعني أنه يتضمن "النسبي" المرتبط بالدلالة الاجتماعية المحلية المعاصرة، لكنه يتضمن، مع هذا، "الثابت" المتعلق بالدلالة الإنسانية العامة أو الباقية.

إن دراسة حدوث التطور الثقافي لاكتشاف قانونه تتطلب، فيما يرى تليمة، اكتشاف الكيفية التي يحدث بها ذلك التطور في تاريخ المجتمع، ودراسة الاستقلال النسبي للثقافة وصورها والطبيعة النوعية لكل صورة منها. وإذا كان تليمة لم يحدد قانون أو قوانين تطور الثقافة فإن القارئ يستشعر أنه قطع شوطا في سبيل صياغة ذلك القانون وذلك بتكراره الدعوة إلى اكتشاف خصوصية الثقافة، من ناحية، وبسعيه إلى بيان "خصوصية الفن" من ناحية أخرى. وهو يرى أنه إذا كان المنتجون يعانون، في إطار عمليات الإنتاج، من ظاهرة التقسيم والتخصص فيه فإنهم بذلك يقفون عند "ظاهر العلاقة" الرابطة بين عناصر العمل بوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية، بينما يقتدر الفنان على اكتشاف "ظاهر العلاقة" ومغزاها، ولذلك يستطيع أن يدرك حركة الواقع في صيرورته من الماضي نحو المستقبل، فيعكس جوهر الواقع لا ظاهره، وذلك ما يكشف عن أن لتطور الفن خاصة والثقافة عامة خصوصية في إطار القوانين العامة للتطور الاجتماعي.

لقد كان تليمة وهو يناقش مسائل التطور والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية يراوح بين مناقشة اجتهادات أصحاب الفكر المثالي ونقدها من منظور نظرية الانعكاس، وتقديم تنظيراته المستندة إلى نظرية الانعكاس، ولذلك توقف ـ وهو يناقش التطور بوصفه قانونا للأحياء والأشياء ـ وقفة مطولة عند نظرية هيجل في التطور وتطبيقها على تاريخ الفن، وانتهى إلى وصفها بأنها تفصح عن أن هيجل موضوعي منهجا ـ نتيجة اصطناعه الجدل أداة أساسية في الفهم والتحليل ـ مثالي مذهبا نتيجة إغفاله الأساس "الموضوعي" لحركة التاريخ واصطناعه الصورية وتفسيره الفكر بالفكر[١٧].

يتعامل تليمة مع قضايا الأنواع الأدبية من زاوية تجلية المبدأ العام الكامن وراء نشأتها وتطورها، عاملا على شرحه من ناحية، ونقد التفسيرات التي قدمها أصحاب الفكر المثالي من ناحية ثانية. ويتبدى المبدأ العام ماثلا في مقولة ترى أن النوع الأدبي محكوم، سواء في نشأته أو في تطوره، بوضع تاريخي واجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظائفه بالوفاء بحاجات جمالية واجتماعية يحددها ذلك الوضع التاريخي الذي أنتجه. وإذا كانت القوة الاجتماعية المسيطرة تنشئ مثلا جماليا أعلى يفي بمتطلباتها الجمالية فإن الأنواع التي تنتجها تلك القوة تهدف إلى الاستجابة لتلك المتطلبات. ويبدو لمن يتابع توجهات تليمة في عمله الأول "مقدمة في

نظرية الأدب" أنه كلما كان بصدد التعامل مع ماهيات الأنواع والظواهر الأدبية والفنية كان يميل إلى إبراز خصوصيات الماهيات، ويجعل من ذلك المسعى سبيلا إلى تأكيد فعالية العلاقة بين العام والخاص، على مستوى الماهيات "ماهية الثقافة والفن والأدب من ناحية" وماهية كل نوع أدبي أو فني أو ظاهرة ثقافية من ناحية ثانية، كما يجعل منه وسيلة إلى إبراز خصوصية وظائف النوع أو ثبات بعض العناصر في بنيته الجمالية. والأمران معا دالان على نمط من التنظير المدقق الذي لا يثنيه توجهه نحو التعميم التنظيري عن محاولة تأطير خصوصيات العناصر الجزئية المتداخلة في تكوين الظاهرة المدروسة أو المسهمة في تكوين نسقها العام. ويتجلى ذلك بوضوح في مواضع كثيرة، منها تقييده للمبدأ العام للأنواع الأدبية، سواء في نشأتها وتطورها أو في وظائفها وطاقاتها باحترازين يشير أولهما إلى أن في الفن عناصر دوام واستمرار لأن هناك أعمالا فنية من هذا النوع أو ذاك تظل باقية في الموروث الإنساني رغم زوال الوضع التاريخي الذي أنتجها. وكان ذلك سبيلا إلى القول بأن هناك ثوابت في الأعمال الأدبية وهي المواقف الثلاثة: الغنائي والملحمي والدرامي؛ التي يعود ثباتها - فيما يرى تليمة - إلى أنها (أصل الإدراك الجمالي للعالم و"زوايا" النظرة الفنية إلى هذا العالم)[١٨]. وفي مقابل ثباتها تتغير الأنواع الأدبية لأنها مرتبطة بتغير الحاجات الجمالية والاجتماعية.

ويشير الاحتراز الثاني إلى أن مبدأ تفسير الأنواع الأدبية ليس "قانونا نهائيا" وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية كل فن، ويجعل تليمة من انعكاس ملامح الإنسان، في كل نظام اجتماعي، في النوع الأدبي السائد في ذلك النظام وسيلة لبيان تلك الخصوصية.

إذا كانت معظم الأنواع الأدبية يستجيب تاريخها للمبدأ الذي وضعه تليمة فإن المسرح كان يبدو مستعصيا على مطاوعة ذلك المبدأ؛ إذ ظل نوعا أدبيا ممتدا في أنظمة اجتماعية مختلفة بعكس أنواع أخرى كالملحمة. وهنا يتوقف تليمة ليربط بين الموقف الدرامي وجوهره الكشف عن صراع والمسرح بوصفه نوعا أدبيا يعتمد الصراع أداته الأساسية، من ناحية، والصراع في المجتمع الذي يتخذ "شكل" الحركة من ناحية ثانية. ويثمر ذلك الربط مقولة دالة ترى ضرورة تفسير أشكال الصراع التي قدمها المسرح - في مساره التاريخي - بأنماط العلاقات الاجتماعية التي انبثقت عنها تلك الأشكال[١٩].

وفي ضوء المبدأ السالف وما يرتبط به من احترازات عرض تليمة التصورات التي قدمها المثاليون لتفسير الأنواع الأدبية ووصفها بأنها، في عمومها، نهجت نهجا جزئيا ميتافيزيقيا سواء من وصفهم بأنهم أصحاب التفسير "الخارجي المتعسف"؛ أي الذي يفرض على الظاهرة قانون ظاهرة أخرى (وقد أدخل فيهم الوضعيين كأوجست كونت والدارونيين وبرونتيير "١٨٤٩ - ١٩٠٦")، أو من وصفهم بأنهم أصحاب "التفسير الداخلي المغلق"؛ أي التفسير الذي يقطع أصحابه الظاهرة عن روابطها ويجعلون الظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية، فيغفلون الأسس التاريخية والاجتماعية لها، وقد أدخل فيهم من أسماهم اللغويين والتحليليين وأبرزهم ت. س. إليوت " ١٨٨٨ - ١٩٦٥"[٢٠].

ويتصل درس تليمة للمدارس الأدبية بدرسه للأنواع الأدبية من حيث هما ظاهرتان أدبيتان يكشف درسهما عن قوانين تطورالأدب بوصفه صورة من صور الوعي/ الثقافة، ولكن المنحى التنظيري الغالب على عملَيْ تليمة يوجهه لا إلى تقديم تاريخ للمدارس الأدبية بل إلى تحليل الفكر الأدبي الممثل لكل واحدة من المدارس الأدبية (ولعل من الملائم هنا أن نشير إلى أمرين: يستخدم تليمة تعبير الفكر الأدبي بديلا من مصطلح النظرية الأدبية أحيانا أو يراوح بين التعبيرين أحيانا أخرى، وفي الحالة الأولى يبدو الفكر أشمل من النظرية التى تتحول إلى مجلى من مجاليه. كما أنه يتعامل معها بوصفها نظريات جمالية ومعرفية في الآن نفسه، ولعل هذا التعامل يكشف عن نموذج

من النماذج الباكرة - والقليلة أيضا - في النقد العربي الحديث لموضعة البعد المعرفي في النظريات الأدبية). وهو يرى أن الفكر المثالي قد أثمر ثلاث مدارس هي: نظرية المحاكاة، ونظرية التعبير، ونظرية الخلق (وإن كان يتشكك في أن تكون الأخيرة نظرية فيصفها أيضا بأنها نظرة وليست نظرية)، ويرى أن كل واحدة منها كانت تركز، في تفسيرها الفن/ الأدب/ الظاهرة الأدبية، على زاوية واحدة من زوايا الظاهرة، مع تعرضها لجوانب أخرى من الظاهرة. ولذلك كانت نظرية المحاكاة تركز على تفسير الفن من زاوية المتلقي، بينما كانت نظرية التعبير تركز تفسيرها على زاوية الفنان، على حين كانت نظرية الخلق تركز على العمل الفني/ الأدبي في تفسيرها للظاهرة الأدبية، وهو يصل الفكر الجمالي من ناحية بالاجتماعي التاريخي من ناحية ثانية حين يقرر أن (الزاوية التي تلح عليها كل نظرية مثالية في تفسير الظاهرة الأدبية إنما يحددها الاتجاه الأساسي في الواقع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر تلك النظرية)[٢١]. ولذا كان يسبق تناوله لأفكار هذه النظريات بالوقوف عند أبرز ملامح الواقع التاريخي الاجتماعي الذي نشأت النظرية وتطورت في سياقاته. وفي درسه لتلك النظريات قدم الأفكار الأساسية التي قالت بها كل نظرية، وحاول أن يتتبع الملامح الجوهرية التي ميزت كلا منها، وربط هذين الجانبين بالطرائق التي اتبعها أصحاب كل نظرية في دراسة الظاهرة الأدبية[٢٢].

وما قدمه تليمة في ذلك إنما يمثل لونا من القراءة المركزة لعدد من النظريات الأساسية في تاريخ النقد الغربي، ولعل التأكيد على كونه قراءة يتضح في فقرات تالية نتكشف فيها بعض جوانب هذه القراءة التي يمكن طرحها بشكل مغاير لما طرحه تليمة .

كان تليمة ينظر إلى المدرسة الأدبية بوصفها "استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدد"، وبذلك كان يتعامل معها على أنها انعكاس للمرحلة التاريخية الاجتماعية التي تتبلور فيها، وكان يعطي أولوية كبيرة لدور المرحلة التاريخية الاجتماعية سواء في تحديد المثل الأعلى الفكري والروحي الذي تسعى المدرسة الأدبية إلى الاستجابة له جماليا، أو في كونها مصدرا مشكلا لخبرة جمالية نوعية تستنبط منها المدرسة الأدبية طرائقها في الأداء والتشكيل الجماليين. ولما كان هذا المنظور يبدو كأنه يغلب العام (الذي يتراوح بين أن يكون الواقع التاريخي الأول الذي تتشكل المدرسة الأدبية أو الملامح العامة التي تغلب على النتاج الفني لهذه المدرسة أو تلك) على الخاص (الذي يتراوح بين أن يكون الواقع الخاص الذي يتصل بمجتمع محدد، أو الجمالي المرتبط بهوية الفن أو الأدب) فإن تليمة كان يسعي دائما إلى تقييد ذلك العام بالخاص على نحو ما يتجلى في هذه المقولات الثلاث التي يصوغها بالقول:

إن "لكل مدرسة أدبية خصائص عامة تتبدى في نتاجها الأدبي، لكن المدرسة الواحدة تختلف من مجتمع لآخر في فروق ناشئة عن الملامح الخاصة للتجربة التاريخية في كل مجتمع، ولتراثه الثقافي وتقاليده الفنية غير أن هذه الفروق لا تتناقض مع الخصائص العامة للمدرسة الأدبية (....) وعلى الرغم من أن المدارس الأدبية ثلاثٌ تمثل الاستجابات الجمالية للأنظمة والمراحل الاجتماعية في التاريخ الإنساني، وعلى الرغم من أن النظريات (....) المفسرة لتلك المدارس ثلاثٌ أيضا، تمثل الصياغة الفكرية للمثل الجمالي في تلك الأنظمة والمراحل، فإن هذه المدارس والنظريات تتسع لكثرة غير نهائية من التيارات والاتجاهات التي تتيح التنوع في طرائق التعبير، والثراء في التجريب التكنيكي، والاجتهاد في النظر الجمالي كما تتيح للمعاناة الإنسانية والفردية والذاتية أن تتفتح (...كما) أن كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التي سبقتها، تلك الجوانب المرتبطة بما هو ثابت في القيم، وما هو أساسي في ماهية الفن ومهمته، إذ في الفن وفي الفكر على السواء، جوانب دوام واستمرار، لأنه لا شيء يفنى من خبرة الإنسان"[٢٣]

وقدم تليمة نظرية الانعكاس بوصفها البديل العلمي لتلك النظريات المثالية منطلقا من أنها ترى الفن/ الأدب انعكاسا نوعيا للوجود المادي، وتسعى إلى تقديم منظور جدلي لرؤية الظاهرة الأدبية في إطار من علاقاتها الفاعلة بالوجود الاجتماعي، كما تسعى إلى بلورة علاقات التأثير والتأثر بين مختلف العناصر المكونة للفن/ الأدب.

(٢)

يمثل "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" استمرارًا وتطويرًا في الآن نفسه لكتاب "مقدمة في نظرية الأدب"؛ فمن الزاوية الأولى ظلت المنظورات المعرفية والاجتماعية ـ التي أعملها تليمة في تفسير ظواهر نشوء الأدب وتطوره والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية ـ مؤثرة وحاكمة في تناوله للظاهرة الأدبية فيه، ومن الزاوية الثانية "التطوير" تبدى فيه سعيٌ حثيث إلى التناول المتأني لماهية الأداة (اللغة) في الأدب واقترن به ـ بهذا التناول المتجدد ـ أمران دالان: سعيٌ إلى تأسيس مهمة الأدب على أساس من طبيعته الجمالية الاجتماعية، وكشفٌ لسبيل جديدة لدراسة الأدب أو أداته على وجه التحديد. وإذا كنا سنتناول ـ في موضع تال ـ الإطار الثقافي الذي أفضى إلى هذا التطوير ـ فإن من الأهمية بمكان الالتفات إلى أن هناك ثلاث علامات أولية كاشفة عن منحى التطوير في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تتعلق أولاها بتأكيد تليمة، في مقدمته لذلك الكتاب، على تقديمه صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن، وتتصل ثانيتها بمقولته عن أن المبدأ الموجه للتناول هو (درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها)[٢٤]، مما يشير إلى أن الشكل الأساس الذي يتعامل معه يتصل بماهية الفن/ الأدب الجمالية أكثر مما يتصل بماهيته الاجتماعية، وذلك ما تؤكده ملاحظة دلالة عناوين الفصول؛ إذ هي على الترتيب: "التعرف الجمالي" و"المعرفة الجمالية" و"العرف الجمالي" ثم "المعروف الجمالي" فإذا كان تليمة يتعامل مع مكونات الظاهرة الفنية بوصفها "موضوعًا" من موضوعات نظرية المعرفية، فإن تكرار استخدام "الجمال" وصفا لمكونات الظاهرة/ الموضوع دال على رؤية للاتصال الحميم بين الموصوف (عناصر الظاهرة) والصفة المقترنة به. وترتبط ثالثة هذه المقولات بما كان تليمة يكرره من أن درس الفن/ الأدب يسعى إلى الكشف عن كيفية تصوير الواقع فيه مما يتيح للناقد التوصل إلى مواقف الكتاب من الواقع.

يتعامل تليمة مع الاتصال الجمالي بالواقع على أنه ضرب من الصلات المعرفية الاجتماعية؛ هو صلة اجتماعية لأنها قائمة على مستوى التطور الذي وصل إليه البشر في علاقتهم بالواقع في المرحلة التاريخية التي يتم فيها فعل التعرف، وهو معرفي لأن الجمال، كالواقع تماما، ذو وجود موضوعي في المجتمع. إن الصلة الجمالية بالواقع توصف، لدى تليمة، بأنها وعي جمالي يرتبط بالتقويم الجمالي الذي يتغير طبقا للأدوار التي تنتقل إليها صلة البشر (الجماعة) بعالمهم. وإذا كان تغيير الواقع هدف المعرفة فإن "التغيير مؤسس على المعرفة، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة" بين البشر وعالمهم، وتتغيا المعرفة الجمالية الوصول إلى مرحلة الوعي الجمالي بالحقيقة الجمالية التي هي حقيقة موضوعية ـ من حيث تحققها في الموضوع/ المعروف الذي يتم تعرفه من قبل العارف أو المدرك ـ وتصبح معرفتها، من لدن العارف، (صحيحة) إذا احتوت ـ تلك المعرفة ـ على عناصر جوهرية منها، ولكن ذلك ـ أي موضوعية احتواء المعرفة الجمالية على عناصر جوهرية من المعروف الجمالي ـ يتحدد بمستوى تطور الجماعة في تعاملها مع عالمها الطبيعي ومستوى تطورها في تنظيم حياتها الاجتماعية.

وإذا كان التعرف عملية عقلية تفضي إلى إنشاء صلة بالواقع فإن صلات البشر بالواقع، أيا كان نوعها، أساسها التقدير والتقويم، ويرتبط التعرف الجمالي بالتقدير والتقويم الجماليين، من

ناحية، وينتهي بعمليتي التعميم والتجريد، ففي "عملية التعرف يكون التوجه الإرادي إلى الحصول على معرفة بجميع الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والمدركة. وهنا يخلص المتعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها (الانفعالية) مع حواسه، لأن الشأن إنما هو للوصول إلى (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصائص. أي الوصول إلى (نوعية) المدرك وتمايزه عن غيره من المدركات"[25]. وذلك يعني أن الصلة الجمالية بالواقع صلة نوعية وذات طابع اجتماعي من ناحية، وأنها تفضي، من ناحية أخرى، إلى إنتاج معرفة جمالية بالواقع تتصف بالموضوعية على قدر احتوائها على عناصر موضوعية من المعروف/ الموضوع الجمالي.

إن الصلة الجمالية بالواقع تفضي، فيما يرى تليمة، إلى ضرب خاص من المعرفة هو المعرفة الجمالية التي تتصف بكونها ذاتية وموضوعية في الآن نفسه. وإذا كان ذلك الضرب المعرفي يؤثر في تكوين المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة كما يتأثر به في الوقت نفسه فإن هذا الضرب لخصوصيته النوعية (ينهض بدور بارز في التغيير التاريخي الاجتماعي، لأنه الضرب الذي تسطع فيه التناقضات من خلال ما يكشف عنه من وجوه تناغم ووجوه نشاز في السلوك والأعراف والمثل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم.. إلخ)[26].

إن الفن/ الأدب معرفة جمالية بالواقع تنتج عن الصلة الجمالية بالواقع، ولما كانت هذه الصلة الخاصة "المخصوصة" تحدها آفاق العلاقات الاجتماعية فإنها تسعى إلى التغلب على ذلك الحد والتحديد، ومن ثم تكشف باطن العلاقات الاجتماعية فتسهم في التغيير الاجتماعي. وهو - الفن - من حيث ماهيته الجمالية "الخالصة" تشكيل جمالي لموقف "ذي طبيعة نفسية فكرية اجتماعية"، وهذا التشكيل هو "سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي، وإلى إعادة (بناء العلاقات) في عالمه الواقعي، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما"[27].

لم يكن تنظير تليمة لماهية الفن/ الأدب بعيدا عن الاستفادة من النقد الاجتماعي "الماركسي" المطوّر ومن البنيوية والشكلية على ما سنتناوله في موضع تالٍ، وإن كان يعنينا هنا الإشارة إلى أمرين هما: أن حرص تليمة على تقديم مفاهيم جمالية لعناصر الظاهرة الفنية التي تناولها في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" يبدو، إلى حد كبير، تنمية للأسس الجمالية في تنظيراته النقدية، وسعيا إلى بلورتها على نحو يتصف بالعمق والتأني. ولكنه، وهذا هو الأمر الثاني، كان دائب الحرص على أن يجعل من مسعاه ذلك مشدودا بقوة إلى الأسس الاجتماعية التي تقوم عليها تنظيراته.

كان تأسيس تليمة لماهية الفن/ الأدب بوصفه إدراكا جماليا للواقع والعمل الأدبي بوصفه تشكيلا جماليا لموقف من الواقع سبيله إلى بيان "المدخل الصحيح" لتأسيس مهمة الفن/ الأدب على ماهيته. ولعل صفة الصحة التي خلعها هو على ذلك المدخل هي التي تفسر، إلى حد كبير، وصفه للفكر التأملي "المثالي" بأنه كان (يؤسس الماهية على مهمة مفروضة على الفن من قوانين ظواهر أخرى، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر)[28]. ولذلك وصف المهام التي حددتها المدارس والمناهج والنظريات المختلفة للأدب والفن بأنها كانت "تلخص - تاريخيا - المشكلات الاجتماعية والفكرية في عصر كل منها". وطرح منظورا جديدا في تأسيس مهمة الفن/ الأدب يقوم على تحليل مقومين متلازمين هما: صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي، وصلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية (ولعلنا بحاجة إلى أن نلفت الانتباه، بصدد هذين المقومين، إلى أن تليمة في تحديده لهما كشف عن نظرة تُولي الإبداع الفني والتلقي الاجتماعي للفن اهتماما متناظرا بما يؤكد أن فهم التلقي جانب أساسي لتحليل مهمة الفن/ الأدب بوصفها مهمة

جمالية اجتماعية). ويقيم تليمة تحليله للمقوم الأول على ما يتكشف للفنان وهو يسعي إلى تشكيل عمله الفني مستخدما من الأدوات ما أتاحه مستوى تطور الجماعة في علاقتها بالواقع، ومواجها في الآن نفسه التقاليد الفنية للجماعة ـ هذه التقاليد التي تتجسد في التاريخ الفني ـ التي تسعى إلى التثبيت والمحافظة بينما يسعى العمل الفني إلى "التعديل والتثوير والتغيير". هذه المواجهة يرتب عليها تليمة نتيجتين لازمتين هما: أن هناك تنازعا بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية، و حقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية. ولما كانت عناصر الموقف تبدو للفنان مشكلة لا مجردة فإنه يسعي إلى بلورة عمله الفني عبر تعديل الأدوات والتقاليد الفنية، بما فيها من محتويات اجتماعية، فإذا أنجز تشكيله فإنه يكون قد قدم موازاة رمزية للواقع. ولما كان الفنان يصطنع خبرة الجماعة التكنيكية ـ أي اللغة والتقاليد الفنية ـ ليشكل موقفا من الجماعة ذاتها فإن جدة التشكيل لا تتحقق إلا "بمدى ما يحدثه من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات الفنية وما يحدثه من زلزلة للتقاليد الفنية. وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد، بحيث تبدو هذه السيطرة (تحررا) من تلك الأدوات والتقاليد. يتبدى العمل الفني فعلا محررا، ويتبدى الفنان فاعلا حرا، وتتبدى عملية الإبداع الفني فاعلية حرة"[٢٩]. أي أن (العمل الفني ـ بعد إنجازه ـ يخلق موازاة رمزية للواقع. يتبدى الواقع الموضوعي ـ في هذه الموازاة الرمزية ـ محورا معدلا، مغيرا، مثورا، في اتجاه واقع ـ من قلب الواقع الماثل ـ أتم، وأكمل، وأجمل)[٣٠].

وأما فيما يتصل بالمقوم الثاني الذي يحلل فيه تليمة صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية فقد انطلق فيه تليمة من التأكيد على أن عناية علم الجمال بدراسة الفن في الواقع مما يتطلب الكشف عن صلة الفردي بالتاريخي من ناحية، وصلة الجمالي بالأخلاقي من ناحية ثانية. وفيما يتصل بالصلة الأولى فسر تليمة "التاريخي" بأنه ما يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة، و أما الفردي فهو ما يخص الفنان في تشكيله العمل الفني، وهذا الفردي محكوم بالتاريخي لأن موقف الفنان الذي يشكله، في عمله الفني، يعكس رؤيته للمثل الأعلى الذي يسود المرحلة التاريخية، كما أن تعامله مع اللغة والتقاليد الفنية محكوم بالخبرة التكنيكية التي حصلتها الجماعة في ذات المرحلة، وكذا فإن الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع الأدوات والتقاليد تفصح عن موقفه من تناقضات الجماعة فكريا واجتماعيا. ويفضي ذلك الفهم، فيما يرى تليمة، إلى أن علاقة التاريخي بالفردي تجعل التشكيل دالا على الموقف، كما تجعل القرائن التشكيلية دلائل على دلالات الأعمال الأدبية. وأما صلة الجمالي بالأخلاقي فتتضح من كون الأخلاقي (يضم عناصر المثل الأعلى الذي يعكس الحقائق العامة للتشكيل التاريخي الاجتماعي، وهي العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية)[٣١] وحين يسعى الفنان إلى صياغة عمله الفني فإنه يقدم تشكيلا جماليا يواجه المثل الأعلى/ الأخلاقي مواجهة تفضي إلى تعديل ذلك المثل وزلزلته، وتتوقف صحة تلك المواجهة على الوعي التاريخي الاجتماعي "الراقي" لدى الفنان مما يعني (اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان "...." ولهذا فإن تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته الماضي ومن تناقضاتها الحالية. وفي هذه الحالة ـ إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف ـ فإن هذا يعني اتحاد الجمالي بالأخلاقي لدى الفنان)[٣٢]. وبهذه الكيفية يستطيع الفنان إدراك ضرورات الواقع ويعمل على التغلب عليها سعيا إلى تحقيق الحرية.

ومن اللافت للانتباه أن تليمة في ذلك التحليل قد قدم صياغة جدلية "راقية" لعلها من أرقى الصياغات التي قدمها المنظرون الماركسيون العرب لنظرية الحرية في الماركسية في مجال نوعي هو مجال الإبداع الجمالي؛ ويعود رقيها إلى اقتدار تليمة على تأسيس العلاقات غير المباشرة (التي قد تبدو لشدة رهافتها غير ملموسة في الإدراك الجمالي والتأملي الوضعي) بين مادة الفن/ الأدب بوصفها مادة جمالية ذات حمولة تاريخية غير مباشرة، وبين عمليات التشكيل الجمالي؛ تلك

العمليات التي تبدو في مناظير وضعية مجرد عمليات صياغة دالة على براعة تقنية أو اقتدار على إعادة تشغيل التقاليد الفنية الموروثة. ولعل ذلك الرقي الذي تتسم به تلك الصياغة هو ما يجعل من تعريف تليمة للفن/ الأدب (بأنه موازاة رمزية للواقع) دالاً على سعيه إلى اقتراب حميم من هوية الأدب الاجتماعية غير المباشرة، بقدر ما هو دال - في الآن ذاته - على تباعدٍ ما عن صيغة الانعكاس حتى وإن كانت في ذلك الشكل الناضج الذي بلوره تليمة في كتابه الأول "مقدمة في نظرية الأدب".

اكتملت تنظيرات تليمة بتحليله لأداة الأدب بوصفها كاشفة عن طبيعة التشكيل الجمالي الذي يقوم به الفنان/ الأديب، وقد ركز فيه على الشعر بصفة خاصة (ربما لأنه النوع الأدبي الأساسي في الثقافة العربية الوسيطة، وفي الحديثة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية)، وقرن ذلك بتناول المنهجية التي يراها ملائمة لدرسه في إطار علم الجمال الأدبي. وكان منطلقه في بيان طبيعة التشكيل الجمالي مقولة مؤداها أن "بنية التشكيل الجمالي لها دلالتها النهائية التي تبرز في بنية الموقف"، وبقدر ما كانت هذه المقولة دالة على أهمية التشكيل الجمالي فإنها كانت موجهة لتليمة وهو يقدم تعريفا للقصيدة بأنها (بنية لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر)[٣٣]، وبذلك جعل من القصيدة وحدة ينتجها الجدل بين بنية التشكيل وبنية الموقف ومن البين أنَّ وَصْل هذا الفهم بما يؤكده تليمة من أن القصيدة ليست (نصا لغويا ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة)[٣٤] كاشف عن أن تليمة ينظر إلى بنية التشكيل وبنية الموقف، على السواء، على أنهما نتاج لعمليات إبداعية يقوم بها الشاعر، ولعله منح تلك العمليات مصطلح "النشاط اللغوي" الذي يعني الطرائق التي يعتمدها الشاعر في التعامل مع عناصر قصيدته كي يجدلها في أنظمة لغوية لها علاقاتها، مما يفضي إلى البناء الشعري، وإذا كان تليمة ينظر إلى تلك الأنظمة اللغوية بوصفها أنظمة رمزية فإن رمزيتها، فيما يرى، تعود إلى كونها تتوجه في القصيدة، وعبر النشاط اللغوي، إلى خلق موازاة رمزية للواقع تتحقق بجدة تعامل الشاعر مع أدواته اللغوية من منطلق الوعي بالعناصر الجمالية كالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع وغيرها. وذلك ما يفضي به خلق "نظام لغوي" متميز يختلف عن النظام العادي للغة؛ فكل عمل شعري، فيما يرى تليمة، فيه (تنازع بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية)[٣٥].

كان تحديد تليمة للقصيدة بوصفها "بنية لغوية مركبة" و"كيفية خاصة في التعامل مع اللغة" سبيلا مفضيا إلى تحديده المنهجية الملائمة لدرسها، هذه المنهجية التي تمثل عمل الناقد وعمل صاحب علم الجمال الأدبي الذي يتحدد بكونه دراسة للأنظمة والعلاقات والتراكيب والبنيات الدالة التي ينتجها الشاعر في تشكيله لقصيدته. وإذا كان تليمة يصف ذلك العمل بأنه "المدخل الوحيد" وبأنه "التوجه العلمي" فإنه جعل من تحققه عينيا حين تناول مستويات النشاط اللغوي - وهي الصوت والصيغة والعلاقات أو النُّظم - وسعَى إلى أن يقدم عددا من الجوانب التي تتطلب التحليل في كل منها وصولا إلى فهم وحدة العمل أو النص الشعري. ومن اللافت للانتباه أن تليمة قد ربط ذلك العمل ربطا - "جازما وحازما" في الآن نفسه - بعلم الأسلوب "حتى لا تكون نظرية الشعر تأملا مفارقا للظاهرة الشعرية. كما يتحدد عمل الناقد التطبيقي بدرس نشاط السياق والتراكيب والبنية في العمل الشعري - نتائج عمل الأسلوب - حتى لا يكون نقد الشعر تعبيرا عن (فكرية) الناقد وليس درسا لتشكيل الشاعر"[٣٦].

إن من يتأمل تعريف تليمة للعمل الشعري/ القصيدة وطرحه للمنهجية الملائمة لدرسها يستطيع أن يلحظ - من ناحية - أن اتصاله بالاتجاهات البنيوية والشكلية والأسلوبية قد وجهه إلى الإسهام في الكشف عن إمكانات الإفادة منها على سبيل تحقيق منهجية تستجيب للماهية الجمالية المائزة للأدب أو للشعر، وإن كان تليمة قد وظف ما أفاده منها في تنظير سوسيومعرفي

جمالي في آن واحد. كما يستطيع أن يتفهم ـ من ناحية أخرى ـ على نحو أعمق تواصل تليمة، في ذلك الطرح، مع اجتهادات عربية سابقة له، ذلك التواصل الذي اتخذ أكثر من صورة، منها الإفادة من بعض الأفكار والمصطلحات التي قدمها ناقد جمالي متميز ـ هو مصطفى ناصف ـ كما يبدو في استخدام تليمة لمصطلح "النشاط اللغوي" الذي استخدمه ناصف منذ منتصف الستينيات، أو إفادته منه نفي مصطلح "الغرض" واستخدام مصطلح "الرمز" بديلا يصف به عمل الشاعر في "الموضوعات" التي تمثل جانبا من جوانب المادة الخام التي يقوم بتشكيلها[٣٧]. والنظر ـ في إطار علم الأسلوب ـ إلى إمكانات الإفادة من الموروث البلاغي العربي الوسيط، لاسيما فيما يتعلق بدراسة مستوى العلاقات اللغوية في النص الشعري، مما جعله يشير إلى إمكانات الإفادة من جهود ثلاثة من اللغويين والبلاغيين العرب القَرْوَسْطِيين، وهم: ابن جني، والباقلاني، ثم عبد القاهر الجرجاني الذي حظي بوقفة "لائقة" من تليمة[٣٨].

(٣)

هذه القراءة لكتابَيْ تليمة "مقدمة في نظرية الأدب " و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تتيح القول إن ما قدمه تليمة ينتمي، في مجمله، إلى اتجاه النقد الاجتماعي لاسيما في تياره الماركسي، وإذا كان تليمة قد ركز جل جهوده على التنظير بقدر ما سعى إلى تقديم إسهام "متميز" في إطار علم الجمال الأدبي، فإنه يظل واحدا من مجموعة النقاد الماركسيين العرب الذين تبنوا نظرية الانعكاس وحاولوا، في ضوء مفاهيمها النظرية ومناهجها التطبيقية، أن يتناولوا ظواهر الثقافة العربية والأدب العربي بالدرس والتحليل. ولعل التأكيد على اتصال عمل تليمة التنظيري بالتيار الماركسي في النقد العربي الحديث كاشف عن أن تليمة قد قدم في كتابه الأول، بصفة خاصة، أشمل صياغة عربية لنظرية الانعكاس[٣٩]، وإذا كان قد طبق تنظيراته على بعض ظواهر الأدب العربي وبعض نقاده فإن من الضروري النظر إلى نقده لاتجاهات النقد الغربي، لاسيما في كتابه الأول، على أنه ينصب في الوقت ذاته على تجليات تلك الاتجاهات في النقد العربي الحديث، كما أن تلاميذه قد أفادوا من تنظيراته في دراساتهم التطبيقية، على نحو ما يبدو ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ في بعض دراسات محمد بدوي وكثير من دراسات مدحت الجيار. وظلت لتنظيراته تأثيراتها على شعراء السبعينيات في مصر على ما يبدو في بياناتهم. ولما كان تليمة قد سعى، فيما رأينا، في عمله الثاني "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" إلى تعيين الماهية الجمالية للأدب ـ دون أن يفصله عن الواقع بوصفه المصدر الأساس له ـ فقد كان ذلك نوعا من تطوير تيار النقد الماركسي العربي الذي ارتبط بالإطار الثقافي في بداية السبعينيات حين بدأ بعض النقاد العرب من ممثلي ذلك التيار يتصلون بمحاولات تطوير النقد الماركسي الأوروبي فكان نموذج جولدمان أكثر النماذج التي لفتتهم على ما يبدو في الدراسات الأولى لكل من محمد برادة، ومحمد رشيد ثابت، والطاهر لبيب[٤٠]. ولما كان ذلك النموذج يبدو واعدا بتحقيق منجز التطوير المتمثل، آنذاك، في الجمع بين النقد الماركسي ونمط من التحليل البنيوي والأسلوبي، فقد بدا هذا النموذج المطروح مؤثرا في تنظيرات تليمة في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" وإن كان تليمة يستلخص من جولدمان عددا من المقولات[٤١] وكان يقرنها في صياغاته التنظيرية بمستخلصات نقدية أخرى مستمدة من البنيوية والشكلية والأسلوبية لكنه لم يقع في إطار "التوفيق" أو "التلفيق" لأنه كان ينطلق من خلفية نقدية تعي الأبعاد المعرفية في النظريات النقدية، من ناحية، كما كان يجعل المنطلقات الاجتماعية والفلسفية للماركسية إطاره المرجعي الأساسي يقيم عليه مقومات تنظيره النقدي. كما كانت تنظيراته تتصف بالصرامة في تدقيق المصطلحات والمفاهيم التي يعتمد عليها، وقد جعل من الجدل أداة أساسية لدراسة عناصر الظاهرة الأدبية مما مكنه من تأطير مجموعة من العلاقات المتغيرة

والثابتة التي تصل عناصر الظاهرة ببعضها البعض. لكل تلك الأسباب قدم تليمة تنظيرات ما تزال قادرة على البقاء والإخصاب في النقد العربي المعاصر.

إن هذه القراءة (بوصفها فعلا يتم في لحظة مختلفة - في بعض جوانبها على الأقل - عن اللحظة التي قدم فيها تليمة تنظيراته تلك) تطرح بعض الهوامش التي نودُّ وضعها بإزاء بعض تنظيرات تليمة.

إن التنظير فعل معرفي ومؤسس عقلي للنظرية، ولهذا فهو قرين النظرية في كونها تقوم على بعدين نسبي ومطلق، فالبعد النسبي هو نتاج لسعي المنظر إلى الاستجابة لمتغيرات لحظته الآنية بما فيها من نتاج إبداعي متغير، وأما البعد المطلق فهو البعد الذي تقدم فيه النظرية ما يتجاوز واقعها الآني وتطرح ما يستطيع الامتداد والتأثير في لحظات أخرى من حياة المجتمع الإنساني[٤٢]. ومن منظور هذين البعدين قدم تليمة تنظيرا توجيهيا للأدب والنقد العربي الحديث - يمثل عند مقارنته بأقرانه من ممثلي التيار الماركسي في النقد العربي الحديث[٤٣] - إضافة متميزة وأصيلة. بل إن مفهومه عن الأدب/ الفن بوصفه موازاة رمزية للواقع، وتحليله لطبيعة المهمة الاجتماعية للفن، وتصوره للعلاقة بين التشكيل والموقف، تمثل كلها إضافات محورية إلى النقد العربي الحديث ..... ولكن بعض تنظيراته واستنتاجاته ظلت محكومة بلحظتها التاريخية؛ أي بمرحلة الصراع الأيديولوجي الحاد بين الاشتراكية والرأسمالية في العالم عامة وفي العالم الثالث على وجه الخصوص، والتي أخذت تشتد بعد الحرب العالمية الثانية. وكان اتخاذ الماركسية موقفا ونظرية وإطارا لدى كثير من المثقفين النقاد قرين تصور أنها "النظرية العلمية" الوحيدة والشاملة. وهذا ما كان يتجلى لدى تليمة في وصفه لها بأنها "الفكر العلمي" وأن فهمها للواقع هو "المفهوم الصحيح"، وأن تصورها للمجتمع هو "المفهوم الصحيح"، وأن أصولها النظرية هي "هذا الأساس العلمي النظري للمعرفة". ولعل القارئ المعاصر يصبح أكثر تريثا بإزاء هذه الأوصاف وأكثر ميلا إلى إعادة تأملها في ضوء عدد من المتغيرات التي شهدها الوضع العلمي في النصف الثاني من القرن العشرين، لعل من أبرزها: دخول النظام الرأسمالي في طور من تعقيد أنشطته الاقتصادية التي تتمثل في ظواهر: الشركات عابرة القارات، والشركات متعددة الجنسيات، والعولمة في جانبها الاقتصادي الذي يتجلى في محاولة نشر أنماط محددة من الإنتاج والاستهلاك. فلم تعد الرأسمالية كما كانت في النصف الأول من القرن العشرين وهو المرحلة التي اكتملت فيها الصياغات النظرية للفكر الماركسي التقليدي .

ومحاولة ذلك النظام في جانبه السياسي، إصلاح سلبياته الاجتماعية وذلك بتحسين ظروف العمل وسن قوانين الرعاية الاجتماعية، ومنح الامتيازات للطبقات الفقيرة والمحرومة، ولقد كانت هذه الإجراءات - كما لاحظ "برتراند رسل" في كتابه "حكمة الغرب"- كفيلة بتطوير النظام الرأسمالي وضخ دماء حياة جديدة فيه. ونجاح عديد من الأحزاب الاشتراكية الديموقراطية في المجتمعات الغربية في الوصول إلى الحكم بمفردها أو بالتحالف مع أحزاب أخرى، حدث هذا بداية من السبعينيات وتواصل فيما تلاها في معظم الدول الأوروبية كألمانيا وفرنسا واليونان وإسبانيا وغيرها. وذلك ما يشير إلى أن صيغة "الاشتراكية الديموقراطية" التي كان الفكر الماركسي التقليدي يستهجنها ويبعدها عن دائرة الاشتراكية العلمية قد أثبتت أنها قادرة على الاستجابة للمتطلبات الحياتية في مجتمعات مختلفة. ثم سقوط نظم الحكم الشمولي في شرق أوروبا، وسعي مجتمعاتها إلى إعادة صياغة أوضاعها السياسية والاجتماعية في صيغ جديدة تجمع بين العدالة الاجتماعية والديموقراطية بما فيها من تعددية حزبية وتداول للسلطة عن طريق الانتخابات، والإقرار بحق الاختلاف، واحترام حقوق الإنسان (وإن كانت هذه المجتمعات لا تزال تعيش لحظة هذا المخاض الأليم بما ينطوي عليه من تضحيات باهظة).

ولعل تأمل هذه التحولات يشير إلى ضرورة مراجعة فكرة تقسيم مراحل التاريخ - وفق المنظور الماركسي - إلى مراحل محددة تنتهي بانتصار الاشتراكية، ويبدو أن فكرة تقسيم التاريخ إلى مراحل، وفق النهج الماركسي أو وفق غيره من النُهوج، يمكن أن تكون صالحة عند التعامل مع ماض انتهى واكتمل فيمكن حينئذ البحث عن مراحله، أما ذلك الواقع المتبدل، المتحول فيبدو مستعصيا على هذه الفكرة. فإذا نظرنا إلى ظواهر الأدب والثقافة سنجد أنها - في المجتمعات المعاصرة قد أصبحت تنطوي على خصوصيات في طبائعها النوعية مما يجعلها متأبية على أن تكون مجرد انعكاس عن الواقع الاجتماعي أو البنية التحتية. بل إن "ثورة الاتصالات" - التي يأخذ منها كل مجتمع معاصر، بصرف النظر عن مستوى تطوره، ما يستطيع تبعا لقدراته المادية وتبعا لتأصل الممارسة الديموقراطية فيه - قد أسهمت في منح التيارات الثقافية المختلفة داخل المجتمع الواحد إمكاناتِ التعبير عن مواقفها والوصول إلى فئات كثيرة من المتلقين. وهذا يشير إلى أن فكرة وجود مَثل جمالي أعلى للقوة المسيطرة اجتماعيا - يتم في ضوئه إنتاج الثقافة وتلقيها - تحتاج إلى مراجعة وتطوير؛ إذ يبدو أن الرصد المعاصر يكشف عن وجود عدة مُثل جمالية متعددة في المجتمع الواحد تستطيع بوسائل الاتصالات المختلفة تقديم رؤاها. بل إن وعينا بإمكانات قراءة تاريخنا الأدبي والثقافي والنقدي من منظورات متعددة ومتغايرة يتيح لنا إعادة بلورة المثل الجمالية المتعددة التي تحققت في بعض مجتمعات القرون الوسطي، على نحو ما تكشف دراسة جابر عصفور ("بلاغة المقموعين") عن وجود نمط من التفكير البلاغي لدى الفئات المهمشة في المجتمع العربي الوسيط يختلف عن النمط السائد لدى الفئات السائدة في المجتمع، رغم أن هذين النمطين كانا يستخدمان عناصر تكوينية واحدة[14]. مما يشير إلى إمكانية اكتشاف المثل الجمالية المتعددة القائمة في مجتمع ما، ومن ثم يتحول درسها إلى اكتشاف العلاقات المتبلورة بينها.

لقد قدم تليمة تنظيراته النقدية وكان يقدم قراءته لعدد من النظريات النقدية الغربية وينقدها من المنظور الذي يساعده في تأكيد "صواب" منظوره، من ناحية، وإبراز شمولية تنظيره من ناحية أخرى. ولكن قراءة لبعض نصوص النظريات الغربية تكشف عن إمكانات مختلفة، ونشير هنا إلى نظرية المحاكاة الأرسطية في جانبين من جوانبها؛ أولهما خاص بما قاله تليمة من أن أرسطو حدد العمل المسرحي بأنه "حركة تؤدى لا حكاية تروى" ثم استنتج قائلا: "ويفصح هذا الأصل عن جوهر العمل، وهو أن هذا (صراع) تنهض به حركة وحوار"[15]. ولكن نظرية أرسطو، فيما نرى، لا تتعامل مع المسرح بوصفه نوعا أدبيا قائما على الصراع، بل تراه قائما على "الحدث" أو "الفعل"، أما تقديم الصراع بوصفه العنصر الأساسي في المسرح فهو حديث في تاريخ النظرية الدرامية، إذ يعود إلى هيجل الذي أصّل فكرة الصراع في فلسفته العامة وفي فلسفته الجمالية[16] وعنه تلقت اتجاهات متعددة في النظرية الدرامية تلك الفكرة.

الجانب الثاني يظهر في تحليل تليمة للموقف الكلاسيكي - أي أفكار أفلاطون وأرسطو - وتصنفيها على أنها تنظر إلى الفن من زاوية المتلقي وأنها "وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته، فقد كان بحثها هذا لتصل إلى (أثره) ووظيفته. أي أن هذه النظرية كانت إذا وقفت عند (الفنان) فإنما لتصل إلى (المتلقي)، لأن ماهية الإبداع لم تكن شاغلها، وإنما كان شاغلها مهمته"[17]. ولكن تأمل كتاب "فن الشعر" لأرسطو يكشف عن نتيجة عكسية إذ نجد فيه صياغة دقيقة وشاملة لماهية الفن/ الأدب بوصفه محاكاة، ولطرائق المحاكاة ومجالاتها، ولذا ظلت هذه الجوانب باقية في النقد الأوروبي ولم تكد تتعرض لتغيير، منذ عصر النهضة، إلا ما يتصل بتوسيع دلالة المحاكاة، أما ذلك الجانب الخاص بالمهمة في نظرية أرسطو فهو الجانب الذي يتصف بغموض شديد، ولذا أخذ شراحه يحاولون إعادة بناء ما يتصل به مستعينين في ذلك بكتابات

أرسطو في مجالات أخرى، ولذا تعددت الاجتهادات التي قدموها - منذ محاولة "بوتشر" [48]، بل إن بعض التفسيرات المعاصرة قد مدّته إلى بعض النظريات الحديثة كنقد استجابة القارئ[49].

هذه مجرد هوامش صغيرة على تنظيرات من "أرقي" الصياغات التي قدمت في النقد العربي الحديث والمعاصر إلى الآن.

الهوامش:

(١) نشير إلى أن مقالات تليمة تحتاج إلى رصد وجمع دقيقين، ونكتفي هنا بالإشارة إلى عدد منها:

- بين النظرية والمنهج في النقد الأدبي، مجلة الفكر المعاصر، عدد يناير ١٩٧٠.
- بناؤنا الثقافي وقضية الحرية، مجلة الكتب، عدد نوفمبر ١٩٧١.
- في البدء كان العمل، مجلة المجلة عدد سبتمبر ١٩٧١.
- مندور: مرحلتان في حياته وفكره، مجلة الطليعة، عدد مايو ١٩٧٥.
- تصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقد، عدد مايو ١٩٩٠.

(٢) عثرنا له على هذا الفصل المترجم: سميوطيقا الثقافة: حول الآلية السميوطيقية للثقافة، تأليف يوري لوتمان وبوريس اوسبنسكي، منشور ضمن كتاب: مدخل إلى السميوطيقا، إشراف نصر أبوزيد وسيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص ٢٩٥ - ٣١٦.

(٣) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، طبعة دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٦، ص ١٧٢. ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس هكذا في الأصل، كما نشير إلى أن تليمة يكثر في كتاباته من استخدام الأقواس داخل متونه، ولن نشير إلى هذه الظاهرة في الاقتباسات التالية.

(٤) مقدمة في نظرية الأدب، ص ٩.

(٥) مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٠.

(٦) المرجع السابق، ص ١٧.

(٧) انظر المرجع السابق: ص ١٧- ٢٣ . وهو يعرِّف التجريد بأنه (هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها). أما التعميم فيعرفه على أنه (هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة - أو المعاني المجردة - على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفة، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة) ص ٢٣.

(٨) مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٩.

(٩) المرجع السابق، ص ٤٣.

(١٠) نفسه، ص ٤٣.

(١١) مقدمة في نظرية الأدب، ص ٥٠.

(١٢) المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٣) انظر تحليل تليمة التفصيلي لسمات نموذج البطل عند شكسبير وجوته، ص - ص ٧٣ - ٧٧، من مقدمة في نظرية الأدب.

(١٤) مقدمة في نظرية الأدب، ص ٨٨.

(١٥) المرجع السابق، ص ٧٩.

(١٦) نفسه، ص ٨٧.

(١٧) نفسه، ص ٩٩ - ١١٦.

(١٨) نفسه، ص ١٥٢.

(١٩) نفسه، ص ١٥٣ - ١٦٤.

(٢٠) انظر العرض والنقد بالتفصيل في: مقدمة في نظرية الأدب، ص١٣٢ - ١٤٤.

(٢١) نفسه، ص ١٧٤.

(٢٢) نفسه، ص ١٧٥ - ٢١٣، حيث يعرض تليمة النظريات الأدبية الثلاث.

(٢٣) نفسه، ص ١٧٤.

(٢٤) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٦٣، ومن الملاحظ أن هذه المقولة متكررة كثيرا لدى تليمة في هذا الكتاب.

(٢٥) مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٢٢.
(٢٦) المرجع السابق، ص ٣٤.
(٢٧) المرجع السابق، ص ٣٢ ـ ٣٣.
(٢٨) المرجع السابق، ص ٦٥.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٧٣ ـ ٧٤ .
(٣٠) المرجع السابق، ص ٧٥.
(٣١) المرجع السابق، ص ٨٤.
(٣٢) المرجع السابق، ٨٥.
(٣٣) المرجع السابق، ص ١٠٠.
(٣٤) المرجع السابق، ص ١٠٣.
(٣٥) نفسه، ص ١١٧.
(٣٦) المرجع السابق، ص١١٦.
(٣٧) المرجع السابق، ص ١٠٢ ـ ١٠٣، ويحلل تلهمة مفهومه للنشاط اللغوي ص ١٠٩ حيث يفيد من فكرة مصطفى ناصف عن أن المعنى بنية رمزية. و انظر كتاب مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٩٢ ـ ١٩٤، حيث يتناول مصطلح "النشاط اللغوي". وكتابه: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، د. ت، وهو الذي يطرح فيه فكرة أن الرمز هو أساس تشكيل المعنى في الشعر "العربي القديم" بدلا من فكرة الغرض، لاسيما ص ١٢٦، ١٣١، ١٤٠، ١٤٢.
(٣٨) انظر: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٢٤ ـ ١٢٦.
(٣٩) انظر: سامي سليمان أحمد: الجمالية العربية في النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي، عدد مارس ١٩٩٢.
(٤٠) الدراسات المشار إليها في المتن هي على الترتيب: دراسة برادة "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، ودراسة رشيد ثابت "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام"، ودراسة الطاهر لبيب "سوسيولوجيا الغزل العذري في العصر الأموي".
(٤١) انظر هوامش الفصلين الأول والثاني من "مداخل إلى علم الجمال الأدبي".
(٤٢) حول النسبي والمطلق في النظرية النقدية، انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر ١٩٤٥ ـ ١٩٦٧، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢، ص٤٠٣.
(٤٣) حول نظرية الواقعية الاشراكية في النقد العربي الحديث يمكن مراجعة الدراسة القيمة والشاملة التي قدمها فاروق العمراني تحت عنوان: النقد والأيديولوجيا: بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس ١٩٩٦.
(٤٤) انظر: جابر عصفور: بلاغة المقموعين، مجلة ألف، العدد ١٢، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٢، ص ٦ ـ ٤٩.
(٤٥) مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.
(٤٦) انظر الدراسة التالية:
Gellrich , Michelle:Tragedy and Theory:The problem of conflict since Aristotle, Princeton University Press , 1988.
(٤٧) مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧٩.
(٤٨) انظر: S.H.Bucher :Aristotle Theory of Poetry and fine Art ,London 1907
(٤٩) انظر: Adnan . K. Abdalla : Catharsis in Literature ,Indiana University Press 1988.

ببليوجرافيا

المؤهلات العلمية :

الليسانس الممتازة قسم اللغة العربية وآدابها "كلية الآداب" جامعة القاهرة، ١٩٦٠.

ماجستير فى الأدب العربى الحديث ، ١٩٦٣.

دكتوراه فى النقد الأدبى الحديث، ١٩٦٦.

دبلومة عامة فى التربية وعلم النفس ، جامعة عين شمس ، ١٩٦١.

الليسانس فى الآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية جامعة عين شمس، ١٩٨٥.

الحياة العملية :

معيد بقسم اللغة العربية وآدابها (حتى ١٩٦٧).

مدرس بالقسم (حتى ١٩٧٣).

أستاذ مساعد بالقسم (حتى ١٩٧٨).

أستاذ بالقسم (حتى الآن).

رئيس القسم (١٩٩٤/ ١٩٩٧).

أستاذ زائر (عشر سنوات) بالجامعات اليابانية.

أمين اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة المساعدين والأساتذة فى علوم العربية ، وآدابها بالجامعات المصرية (١٩٩٤ / ١٩٩٨)، وعضو اللجنة حتى الآن.

خبير بمجمع اللغة العربية.

رئيس تحرير دورية (أصوات أدبية).

الأعمال العلمية المنشورة والمشروعات العلمية المنجزة :

الكتب :

مقدمة فى نظرية الأدب ، القاهرة، ١٩٧٣.

مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، القاهرة، ١٩٧٨.

طرائق العرب فى كتابة السيرة الذاتية ، أوساكا ، ١٩٨٣.

نجيب محفوظ، القاهرة، ٢٠٠١.

وبالاشتراك "فصول" فى الكتب الآتية :

النقد العربى، القاهرة، ١٩٧٨.

مدخل إلى السيميوطيقا ، القاهرة، ١٩٨٦.

طه حسين مائة عام من النهوض ، القاهرة ، ١٩٨٩.

زكى نجيب محمود ، القاهرة، ١٩٩٧.

عبد الرحمن بدوى، القاهرة، ١٩٩٨.

طه حسين ، جامعة القاهرة، ١٩٩٩.

الثقافة العربية والكوكبة ، المجلس الأعلى لرعاية الآداب، الكويت، ٢٠٠٠.

الثقافة العربية والكوكبة ، الجامعة العربية، ٢٠٠٠.

وشارك الكاتب المستعربين اليابانين فى نقل أمهات من التراث العربى إلى اليابانية نشر بعضها فى طوكيو وبعضها الآخر فى أوساكا منها:

أجزاء من (مروج الذهب للمسعودى).

كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ.

رحلة ابن جبير.

ألف ليلة وليلة.

وشارك فى الأنشطة العلمية والفكرية لعملية برشلونة، فكتب :

رسالة الغفران والتسامح ، تبادل التقاليد العقلانية بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية المسيحية، فى العصور الوسطى والحديثة، القاهرة، ١٩٩٨.

وطلبت جامعة الأمم المتحدة (التابعة للجمعية العامة والأمين العام للمنظمة الدولية) من الكاتب الإشراف على مشروع علمى طموح مداره التنوع الثقافى العربى، ووضع الكاتب خطة المشروع وكلف العلماء والباحثين من أجانب ومصريين وعرب، وخرج العمل فى ثلاثة أجزاء :

الأدب العربى بين الوحدة والتنوع، بيروت ١٩٨٦.

الهوية القومية فى السينما العربية، بيروت ١٩٨٦.

العمارة العربية الإسلامية ، القاهرة ١٩٨٦.

ونهض الكاتب مع حوالى (١٢٠) من العلماء والباحثين المصريين بإنجاز أهم عمل ثقافى جمعى فى التاريخ الثقافى العربى الحديث وهو مشروع (مصر ٢٠٢٠) مدار المشروع درس نصف قرن من التاريخ المصرى المعاصر (١٩٧٠/٢٠٢٠)، لتقويم السياسات والاستراتيجيات التى أديرت بها الحياة المصرية – من أول الموارد الطبيعية والبشرية والتعليم والبحث العلمى والتطور السياسى والاجتماعى ودور مصر الإقليمي والعالمى ... إلخ فى ربع قرن انتهى، ولصياغة رؤى مستقبلية لربع قرن ينتهى سنة ٢٠٢٠ . وقام الكاتب مع عشرة من العلماء والباحثين بإنجاز درس حقل الثقافة المصرية.

الثقافة المصرية : تقويم سياسات ربع قرن فات ١٩٧٠ / ١٩٩٥ ووضع رؤى مستقبلية لربع قرن آت ١٩٩٥ / ٢٠٢٠.

إلى جانب الكتب والمشروعات البحثية ، فإن الكاتب قد نشر (٨٣) من البحوث والدراسات المتخصصة فى الدوريات المصرية والعربية والأجنبية ، بالعربية والإنجليزية.

المؤتمرات العلمية واللقاءات الفكرية :

حضر الكاتب طائفة كبيرة من المؤتمرات واللقاءات العلمية والفكرية من بينها:

جامعة Hull بلندن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، أكتوبر ١٩٧٥.
طوكيو: جمعية الدراسات الشرقية : (طرائق التفكير عند العرب) أكتوبر ١٩٨٠.
أوساكا: معهد الشرق، الكتابة التاريخية عند العرب بين الذاتية والموضوعية ، ١٩٩٣ .
الكويت: المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم ، دور الجامعات فى تطور اللغة العربية، ١٩٩٦.
تونس: وزارة الأوقاف ، خطى العرب إلى المستقبل يونيه ١٩٩٨.
صنعاء: جامعة صنعاء مستقبل الأدب العربى، يونيه ٢٠٠١.

الرسائل العلمية وترقية الأساتذة :

أشرف الكاتب وشارك في تقويم (٢١٤) من رسائل الماجستير والدكتوراه بالجامعات المصرية والعربية والأجنبية وشارك في فحص الإنتاج العلمى وترقية (١٣٠) من الأساتذة المساعدين والأساتذة بالجامعات المصرية والعربية والأجنبية.

عضوية الاتحادات والجمعيات العلمية :

عضو بلجان المجلس الأعلى للثقافة.
عضو جمعية الدراسات الشرقية بطوكيو.
عضو مؤسس لاتحاد كتاب مصر.
عضو مؤسس ورئيس مجلس إدارة الجمعية المصرية للأدب المقارن.
عضو مؤسس للجمعية المصرية للدراسات اليونانية واللاتينية.
عضو مؤسس وعضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للنقد العربى.

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينارإن ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق دينارإن ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين دينارإن ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن دينارإن ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة / القدس دولار ـ تونس ٥,٢٠٠ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات ـ مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارًا)

السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:

مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.

تليفون ٥٧٩٩٦٣٥ـ ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩ ـ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٩٩٦٣٥

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: **fossoul2002 @ hotmail. Com**
fossoul2002 @ yahoo. com